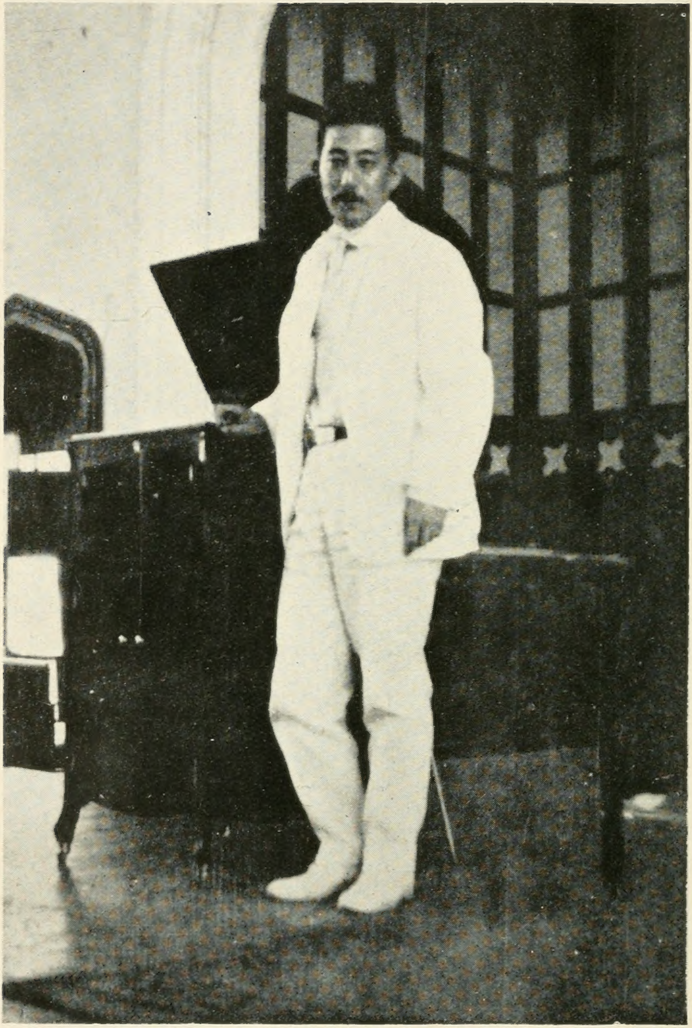




第五巻

小山内薫全集

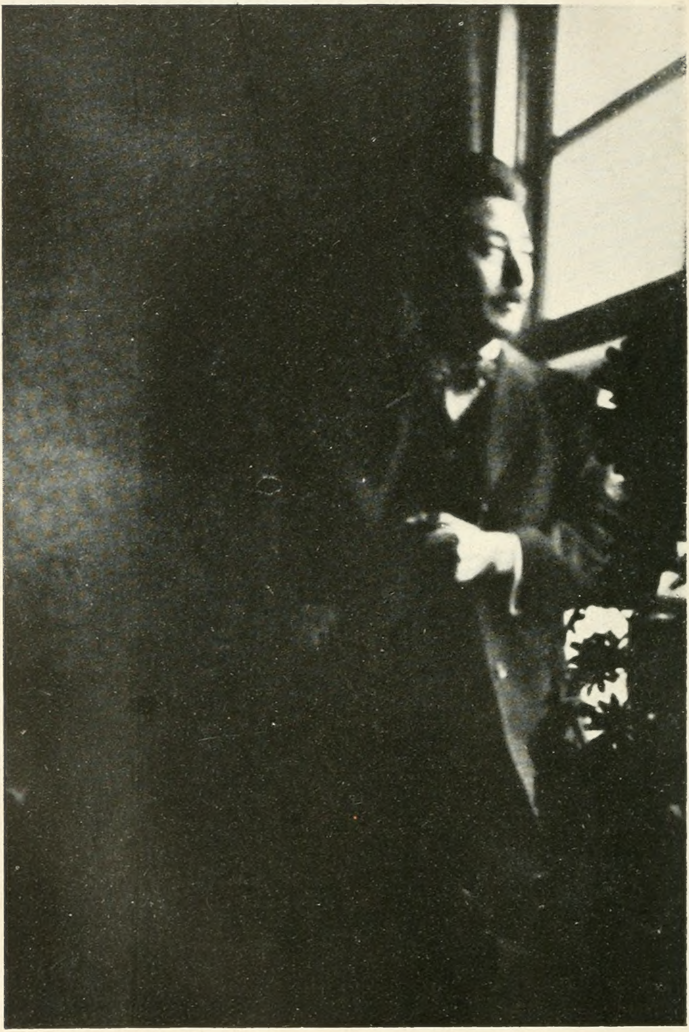
春陽堂



1 講演壇上の先生



2 上演打合せ會



3 あ る ポ オ ズ



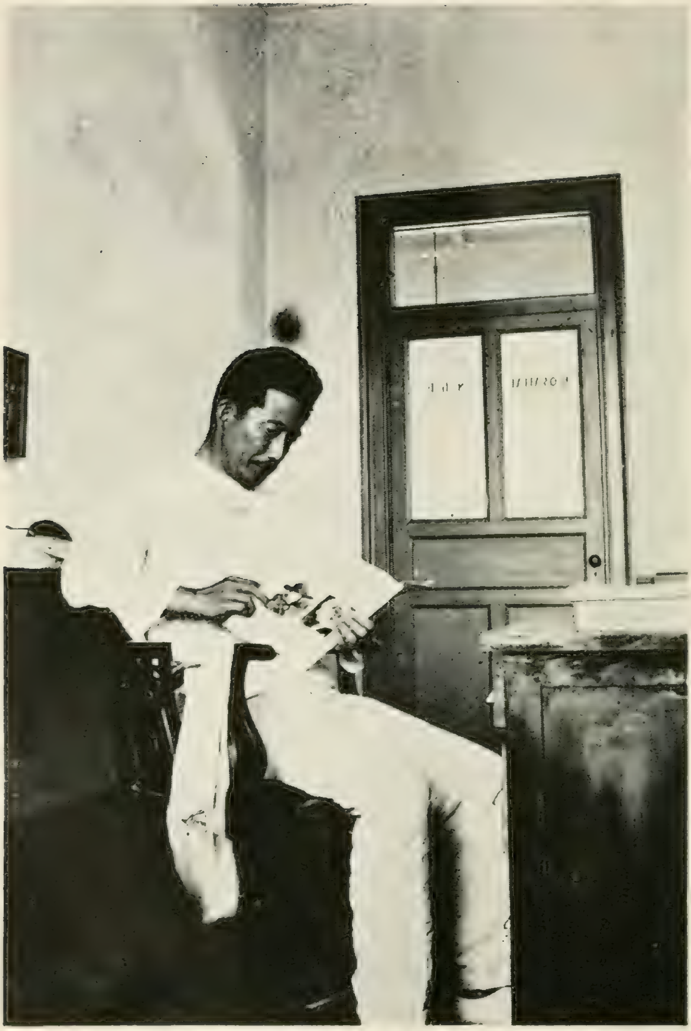
4　講演後の記念撮影



5 講義中の先生



6 講師控室にて



7 パヂャマ姿



8 蒲田撮影所にて



9 仕事着のまゝ



10 高等師範の校庭

小山内薫全集　第五卷　目次

寫眞目次

一　講演壇上の先生。――大正十五年夏、慶應義塾大學大ホオルにて。

二　上演打合せ會。――大正十二年二月「指鬘縁起」の上場に先だち、帝劇貴賓室に於ける打合せ會。中央向つて右演出者たる先生、左作者山本有三氏。

三　あるポオズ。――大正十五年頃。

四　講演後の記念撮影。――大正十三年春、大阪白木屋にての文藝講演會を濟ませ、同店樓上にて。向つて右より久保田万太郎、先生、泉鏡花、水上瀧太郎の諸氏。

五　講義中の先生。――大正十一年、慶應義塾大學新館教室にて演劇史を講義中。

六　講師室にて。――大正九年、慶應義塾劇研究會講演會に際し、大ホオル控室にて。前列右より先生、松居松翁氏、後列右より久米正雄、宮森麻太郎氏。

七　パジヤマ姿。――大正十二年、旅中小憩。

八　蒲田撮影所にて。――大正十年、於松竹キネマ蒲田撮影所。坐せるは久米正雄氏。

九　仕事着のまま。――昭和二年、築地小劇場にて。

一〇　高等師範の校庭。――昭和二年の春、東京高等師範の文藝講演會後。

藝術か娯樂か

演劇は藝術であるか娯樂であるかといふ問題は、昔から西洋の劇評家が屢疑つた問題だ。そして又、劇に志ある日本今日の青年が常に疑はなければならぬ問題だ。僕も疑つた。が、どうも分からぬ。そこで一二の西洋の識者に、本の上で相談をして見た。けれどもまだ十分な解決が與へられない。併し得た所は澤山ある。その得た所を今日は述べて、他日更に疑問の歩を進めたいと思ふ。

英吉利のジョオジ・ヘンリ・ルウス George Henry Lewes といふ人の劇評集の中に「藝術か娯樂かといふ文章がある。これは一千八百五十一年の夏にルウスが佛蘭西の女優ラシエル Rachel の「アンドロマク」Andromaque を見た時の劇評だ。それから英吉利近代劇の作者としてピネロオ Pinero と並び稱せらるるヘンリ・アアサ・ジョオンズ Henry Arthur Jones の演劇論集『英國劇の復興』の中に「我が近代劇——それは藝術なりや娯樂なりや」といふ文章がある。これは一千八百九十二年の冬ジョオンズが劇通倶樂部でした講演だ。

ルウスは先づかういふ事を言つてゐる。演劇が藝術といふ高い目的を狙はないで、娯樂といふ低い

目的を選ぶやうになると、舞臺の偉大さといふものが段々になくなつて來る。大昔のアイスキュロスでもソフォクレスでも決して娛樂を目的として書いたものではない。彼等にとつて詩歌は偉大な人間の口から出任せに出て來る囈語より多少意味のあるものであつた。彼等は娛樂を通じて藝術の爲に書いたのだ。娛樂を價値ある目的と見なして娛樂の爲に書いたのではない。これはモリエエルでもシェエクスピイヤでもジョンスンでもゲエテでもシルレルでもみんなさうだ。彼等に依つて演劇は藝術として取扱はれた。娛樂といふものは單に見物の精神を詩人の天地へ引上げる手段――散漫な注意を捕へて大思想に集注させる方法――として用ひられたのだ。ところが段々第二のものが第一のものの領分を侵して來た。手段が目的の場所を占領して來た。娛樂が藝術の王座を奪ふやうになつて來た――大道具小道具の立派さや、こけ威しな事件などばかりが喜ばれて、終に「物質」が「精神」を殺してしまつた。

かやうな狀態は辯護せらるべきものであるか、辯護せらるべからざるものであるか、それは私は問はないと、ルウスは言つてゐる。公衆が娛樂を要求するなら娛樂の方法を研究するのも好からう。公衆が藝術を要求するなら宜しく藝術を與ふべしである。併しながら藝術の約束を以て娛樂を妨げたり、或は又、藝術を引下げて娛樂の次位に從屬させるといふ事は、共に愚の愚なるものだ。

この說と丁度同じ事をジョオンズも言つてゐる。「私は娛樂を求める人と爭ひはしない――彼等は彼

等自身の事を思ふが好い。彼等の樂みは決して危險なものではない。併しながら演劇といふものを娯樂といふものに結びつけると、そこに危險が生じて來る。」と。

ジョオンスの議論は、ルウヰのより稍精細に渉つてゐる。唯それが講演であつた爲か、同意重複の多きを憾みとするのだ。

ジョオンスは先づ自分が或田舎の芝居へ行つた時に辨慶縞のだぶだぶしたツヰイドの服を着て、ピリコツク・ハツトといふ帽子を阿彌陀に冠つた小生意氣な青年が、その晩そこで演じてゐたハムレツトの惡口を言つてゐるのを見たといふ話に論を起して、この青年は總ての無禮な、莫迦な、無學な、考へのない劇評——空虚な人の心が空虚な時間を消す爲の子供らしい樂みの外何物をも劇の内に認め得ない劇評——の象徴だと言つてゐる。ジョオンスはかかる種類の批評を南米ピリコツク・ハツトクリチシズムと呼んでゐると言つてゐる。

次にジョオンスはハムレツト劇に對する十九世紀の代表的批評を、その作『ヰルヘルム・マイステル』の初めの部分に於いてした詩人ゲエテを引張り出して來て、ビリコツク・ハツトの青年が、空虚だ鈍だと罵つたのが本當か、獨逸の大詩人がこの劇を見て最も愉快を感じたといふのが本當かといふ事を疑つてゐる。吾人はゲエテの喜びを十分會得する事は出來ないけれども、その喜びを推察する事は出來る。ビリコツク・ハツトの青年の心は明かにかうだ。「俺は一日働いた——ハムリツク（ハムレ

ットの訛り）が簡つた無韻詩をしやべるのを聽いたところで何になる。俺に分かるものを見せてくれ――何か生々したものを――踊や歌をやつてくれれば合唱の時一緒に歌へる――俺は木戸錢を拂つたんぢやないか。俺は樂みに芝居へ來たのだ――有難さうなお葬ひを見に來たんぢやない。」

若し人があつて、この青年にゲエテのハムレット評を讀んで聞かしたら、青年は唯困惑するばかりだらう。また、劇は人生を寫す藝術であるとか、人間の想像が嘗て生み出した最も偉大な人生の活畫がここに在るんだ、とかいふやうな事を言つて聞かしたところで、青年は唯、「だが少しも面白くない。」とより答ふる術を知るまい。この青年はゲエテの立場から人の心の微妙な働きを見て藝術的の快樂を得るといふ事を知らないのだ。説明したつて分かりはしない。さういふ樂みはこの青年が一日も覗く事の出來ない祕密なのだ。

ジョン・ラスキンが嘗てかういふ事を言つてゐる「藝術の目的は人を樂ませる事ではない。その目的として娛樂を提案する總ての藝術、並に娛樂を目的として求められる總ての藝術は、劣等な階級の――そして多くは有害な種類の――藝術でなければならぬ。」

ジヨオンズは是等二種の快樂即ちゲエテの快樂とビリコック・ハットの快樂と、その性質に於いて全然異つたものであるといふ事を先づ第一に言ひ立て、次に藝術的の快樂は娛樂的の快樂より偉大でもあり、高尙でもあるといふ事を提議し、最後に社會公衆をしてこの二種の快樂の差異を認めしめ、

演劇の眞の性質と目的とを知らしめたいといふ希望を述べてゐる。

或人は演劇を以て人生の表現なり研究なりと認めてゐる。ところが或人は又、演劇を以て食後の腹ごなしに見る娯樂だとしてゐる。前者にあつては演劇を繪畫や詩歌や彫刻や音樂などといふ姉妹藝術と同じ階級の藝術だと見做してゐるのだ。後者にあつては演劇を曲馬や操人形や大女や山男や兩頭の犢などと同じ種類のものだと思つてゐるのだ。

繪畫や詩歌や彫刻や音樂の趣味はビリコック・ハットの青年には分からない、サア・エドヲォド・バアンジョオンズやサア・フレデリック・リイトンなどの繪は、始めてその繪を見た人が腹を抱へて笑ふかどうかに依つて價値を極める事は出來ない。藝術的の快樂といふ詞の意味は、繪畫の場合に最もよく分かる。この快樂は一場當り－の喜びとは全然違つたものである。それより遙高尚なものであるといふ事に直ぐ分かる。

繪畫に依つて得られる快樂と同じ種類のものが、又演劇からも得られなければならぬ。芝居の見物にして一度この高い快樂を味はつたら、低い快樂や單なる娯樂は忽ち無趣味にして卑しむべきものとなる。

藝術的の快樂は、娯樂的の快樂より、種類に於いて高尚である許りでなく、量に於いても大であり、味に於いても鋭くあり、時間に於いても長く續く。これは一度この趣味を解した者の誰でも證據立て

る事の出來る事だ。

併し世間にはその藝術的快樂といふものは理想であつて現實ではないと言ふ人もある。けれども。ここにいふこの高尚なる快樂即ち藝術的快樂は現實である、眞實である。現にハムレット劇は少くとも十八十九二世紀に亙つての偉大なる詩人の一人を動かした。成程ハムレットはビリコック。ハットの青年を惱ました。併しながらこの青年を喜ばすものは、無意味な寄席の歌である。ハムレットは決してゲェテを惱まさなかつた。一旦一人の最も高い最も修養のある歐羅巴人がハムレット劇に快樂を見出だした以上は、ビリコック。ハットの青年にいくら缺點を擧げる事は出來ても、從來この劇を讃美した範圍の大人物達に不足を言ふ事は斷じて出來ない。

何人にしろ、時間があり、興味がある人で、この問題を了解しようとする人があれば、その人には、作人の文明が與ふる最も大なる精神的の快樂は、演劇の形式を以て現れた人間の Heart と Mind と Spirit とを研究するより外にないといふことが直ぐ分かる。

勿論演劇を見てこの快樂を得るには多少の修養を要する。併し蹴球やクリケットに依つて快樂を得るにしても修養に入る　練習をしなければ面白みは分からぬ。練習の苦痛なしに快樂は得られない。玉突の勝負を樂み得る資格を作るまでの苦勞に比べれば、演劇を樂み得る資格を作るまでの修養などは何でもない事だ。一寸「玉がやれる」といふところまで來るには幾ケ年の時日と、幾千回の練習と、

幾百磅の金を要するか分からない。かうして漸く球突の微妙な祕術を覺える事が出來るのだ。併しながら劇作者が劇場の舞臺の上に現す人生の勝負は、球突の祕術以上に微妙なものである。それを見それを理解する事の快樂は、熟練の球突の勝負を見るより遙に面白い。

この人生の大きな勝負を理解する事に依つてのみ藝術的の快樂が得られるといふ事を縱し許したところで、それが果して個人々々の研究を値する程のものであらうか。更にこの藝術を確な基礎の上に置くべく或團體的な或は國民的な努力を起さなければならぬといふ程價値のあるものであらうか。ビリコック・ハットの青年は言下に「否」と答へるであらう。

ジョオンズは今演劇を勝負と呼んだ。勝負と呼んで單なる娛樂と同じ水平に置いた。それ故二つのものが單に得られる快樂の總計に於いて比較されるのだ。今の結論を頭に置いて、更に演劇を人生の活畫として、性格の研究として、文學の一種として――子供らしい、可笑しい樂みとしてでなく――見るやうになつたら、快樂の新天地は徐々に諸君の前に開けて來る。諸君は、今まで夢にも思はなかつた事が、舞臺の上に現れ得る事を知る。諸君は、その一場一場と、その一人一人の人物を諸君の周圍の實世間と比較して無限の興味を感ずるやうになる。諸君は、今まで取逃した幾百千の觸感や、暗示や、諷刺に動かされるやうになつて來る。諸君は、諸君を笑はしてくれた時間の長短に依つて劇作者を判斷する事なく、諸君の爲に收穫してくれた人生の經驗に依つて劇作者を批判するやうになる。

諸君は藝術の制限と約束とを發見するやうになる。作者は何處まで精細に眞の人生を寫し出すべきか、何處から眞の人生を離るべきか——即ち何處まで文字を以て事實を精細に寫し出す事が出來るか、何處まで文字を加へてその場の精髓を現すことが出來るか、その眞の精髓を傳へる爲には、何處で文字を離けなければならぬか、何處で文字を脚下に踏みつけなければならぬかといふやうな事が分かつて來る。繰返して言ふ、この快樂は、球突を覺えるより、僕の金と僕の時間とで得る事が出來るのだ。かかる快樂を以て、得ようと努めるだけの價値があると思ふ人は思へ、思はざる人は思はざれ。それは諸君の自由だ。

併しながら、演劇といふものは僅少數の人に取つては眞面目な藝術であるといふ事が許されても、多數の人にとつては眞に理解されることはあるまい——多數の人には終に眞面目に取扱はれる時はあるまい、と言ふ人がある。併しながら「多數の人」といふものは、演劇ばかりでなく、他の藝術の一つをも眞に注意してゐるであらうか。音樂を味ふ人はほんの僅ある。併しながら詩歌を味ふ人が何人ある、繪畫を味ふ人が何人ある、彫刻を味ふ人が何人ある。是等の藝術を樂む人は決して澤山あるものではない　ビリコツク・ハツトの青年は、ドラマに注意しないやうに詩歌にも注意しない。演劇の分からないやうに詩歌も分からないのだ。繪畫も分からないのだ。彫刻も分からないのだ。是等の總てに關する彼の意見と批評とは何等價値のないものである。是等の藝術と演劇との差異は、彼が批評す

る氣にならないものと、息張つて批評するものとの差異である。繪畫や詩歌や彫刻は、明に藝術として創められたものであつて、娯樂として創められたものではない。故にかかる青年の干渉の及ばぬ域にある。

多數の人が繪畫や詩歌に注意しないからといつて、是等の藝術の國民的承認に反對しなければならぬといふ理由はない。繪畫は政府の保護を受けてゐる。音樂の爲にも政府は多少の金を出してゐる。即ち繪畫の學校がある。音樂の學校がある。しかも是等の藝術は遠く烏合の衆の權力の及ばぬところにある。なぜ演劇には藝術であるといふ國民的承認がないのであらう。舞臺の上に人生を寫し出す人間は、畫布の上に人生を描き出す人間より困難の少い、名譽の少い智識の少い、藝術の少い、權威の少い事をしてゐるのであらうか――

ジョォンズは、その講演の終に於いて更にその趣意のあるところを三ケ條に摘要してゐる――

第一。演劇を娯樂として見る見方と、演劇を藝術として見る見方とは、明に違つてゐる。さうして反對してゐる。娯樂としての演劇から得られる快樂と、藝術品としての演劇から得られる快樂とは、明に違つてゐる。さうして反對してゐる。

第二。藝術的の快樂は、娯樂的の快樂より大なるものである。高尚なるものである。ゲエテがハムレットから得た快樂は、ビリコツク・ハツトの青年が寄席のコオラスから得た快樂より、量に於いて

も大である・種類に於いても高尚である。

第三。社會公衆に劇作家の藝術の性質と責任とを更に十分認めて貰ひたい。演劇は他の姉妹藝術と同じ水準に置かれなければならぬ。さうして出來得る限り單なる多數の人の滑稽的な娛樂から分離されなければならぬ、區別されなければならぬといふ事を認めて貰ひたい。と。

吾人の疑は稍解けて來た。吾人は娛樂と藝術とを取違へてはならぬ。又娛樂と藝術とを結びつけてもならぬ。吾人は明に藝術をのみ標的として進まなければならぬ。藝術をのみ標的として進んでも、人に快樂を與へる事は出來る――娛樂的の快樂よりも更に深い更に大なる更に永久的なる藝術的快樂を與へる事が出來る

或人に訊いて見る。君は昨夜芝居へ行つたさうだ――面白かつたかと。その人が答へる。「否、僕まされた。」

又或人に訊いて見る。君は昨夜芝居へ行つたさうだ――面白かつたかと。その人が答へる。「否、面白いといふ事はなかつたが、動かされた、僕の胸中の總ての強い感じが喚起された。總ての僕の感動と總ての僕の想像力とが劇の中に引入れられてしまつた。面白いと言ふ事はなかつたが、單に面白いといふ以上の樂みがあつた。」

初の答も否である。後の答も否である。併しながら、吾人は後の否を尊ばなければならぬ。吾人は

多數のビリコック・ハットを捨てて少數のゲエテに趨かなければならぬ。公衆娯樂の標準に據れば、成功した劇といふのは三百日も四百日も打續けた芝居でなければならぬ。併しながら藝術としての演劇の標準に據れば、たつた三日しか打つ事の出來なかつた芝居でも、人生の大事實を寫してゐれば、それで成功した劇なのだ。

吾人の周圍には、多くの大問題が起つてゐる。大なる社會的勢力が活動してゐる。新しい信仰が廣められてゐる。新しい希望が沸いて來てゐる。この新しい世界にあつて、なぜひとり演劇は、活氣のない空虛な賤しむべき小兒的娯樂の水平線に沈んでゐなければならないのか、考へのない俗衆の玩具となつてゐなければならないか。なぜ人生それ自身の如く深い廣い無限の意味を持つた名譽ある藝術としては認められないのか。

その責任は興行師にある。俳優にある。作者にある。更に呪ふべき現時の見物にある。

嘗て戸川秋骨氏が洋行して歸つて來られた時の演說に、高い趣味の人に於いては西洋人も日本人もない。日本の趣味の高い人には英吉利のロセチの繪は分かる。英吉利の趣味の高い人には日本の歌麿の繪は分かると言はれた。怪しげな國民性論を楯にとつて西洋の進んだ演劇に學ばうとする努力を避けるのは吾人の取らざるところだ。劇に於ける休息 Relief の必要と取違へた慰安說を衣として娯樂的演劇の弱點を蔽ひ隱さうとするのも吾人の取らざるところだ。

併しながら吾人は、永久に少數の見物を友として一人で好がつてゐるようといふのではない。吾人の信ずるところを飽くまでも實際で見せて、見世物と演劇とを同一視してゐる多數の人の中から出來るだけ多くの改宗者を出したいと思ふのだ。

吾人はこれが爲に說敎をやめない、傳道をやめない。ゲエテが既にファウストの序詞に於いて惱んでゐる興行師對作者の問題をどうかして解決したい——議論の上でなく、實際に於いて。

吾人の疑問は終に議論の上の疑問ではないのだ。實際の上の疑問なのだ。英の二大家の說に依つて吾人の議論の上の疑問は稍解けた。併しながら實際上の疑問は依然として吾人の前に橫たはつてゐる——實際上の疑問は實行を待つて始めて解けるのだ。

先輩の議論に聽きながら、更に疑問の歩を進めたいと言つたのはここの事だ。切に切に三省をこふ。俳優諸君、興行師諸君、劇作家諸君、幾萬の看客諸君。

再び「藝術か娯樂か」

「藝術か娯樂か」は一二の人の異論を招いたやうである。――異論を招く程の奇拔な論ではない、少しでも新藝術を味つたものが自分の立場を忘れないで今日の日本演劇を見たら毫も疑を挾む餘地のない平凡な明白な議論だとは思ふけれども、語の足りない爲に誤解を招いた點もあらうかと、ここに餘論を述べる事にする。

西田菫坡翁は、御老人にも似合はず、あの議論を丁寧に讀まれて、その意見を春浦君まで述べられたさうだ。僕はああいつた議論が翁の如き御老人の注意を惹いたと聞いて驚きもし感謝もした。

翁の言はれるには、成程藝術と娯樂とを一緒にしては困るが、それは藝術家に取つてだけいへる事だ。見物に取つてはその藝術も娯樂になる。即ち演劇といふものは、俳優に取つては藝術であつて、十分眞面目に研究して遣つて貰はなければならぬものだが、見物に取つては何處までも娯樂であつて、職業の餘暇に餘財があつたらば行つて見るもよからうと言ふまでのものだ――略かういふ事だつた。

俳優に取つては藝術であるが、見物に取つては娯樂だといふ御議論は一應御尤な議論であるが、矢

畢竟それは御老人の言論である。德川時代の批評家の言ひさうな事である。藝術が藝術家だけに取つて藝術であつて藝術を味ふ人に取つては娯樂であるといふ時代は、もう既に既に過去つてゐる。今日に於いては、藝術は藝術家自身に取つて藝術なる事は勿論、藝術を味ふ人に取つても藝術なのだ。作るのも藝術、味ふのも藝術、作る人の藝術と味ふ人の藝術とが、徹頭徹尾一致した時が始めて藝術の理想境に達した時である。故に作る人の苦しみと同じ苦しみを解し得られない人には、その作つたものの味も十分分らないのだ。これは單に技術の上のみを言ふのではない、その作り上げてある題材に就いても言へる事だ。ここに或悲慘な事實を書いたものがあるとする、見物はそれを見て少しも樂まない。その作者がかかる悲慘な事件をなぜ書き現したか解らない人には少しも面白くない。併しながら、その悲慘な事件を書き現した理由――多くその理由は決して悲しい理由ではない――の解る人には、たとひ見てゐる間は不愉快で堪らなくつても、劇場を出てから胸の透く心持がする。丁度外科の病院へ行つて、腫物を切取られて歸つて來たやうな氣持がするのだ。切られて居る間は痛いが、切り取られて了つた時は心持が好いのだ――僕等明治の青年が藝術を味ふ爲にはみんな斯樣でなくてはならぬ。だから見るのも決して娯樂ではない藝術だ――藝術の藝の字さへ用ゐたくない位なのだ。

餘暇があつて餘財があつたら見物に行くといふのは、確に娯樂の事だ。見せ物の事だ。僕等が眞に藝術を味ひたいといふ場合には、著物を賣つても本が讀みたい、本を賣つても芝居が見たいといふ氣

になる筈だ。また餘暇といふ上からいつても、餘暇といふものの人間に有りやう譯はない、人間は總て働いて居なければならぬものだ。餘暇といふものを預つて藝術を味はうとなつたら總に人間は藝術を味はずに死んで了ふであらう。吾々の商賣は何であるに關せず、吾々が藝術を味つてゐる間は、吾吾は決して人間として時間を空費してゐるのではないのだ——ああ併しながら日本には未だ藝術たる芝居がない。已は決して時間を空費してはゐぬ」と斷言しながら見てゐられる芝居がない。西田翁の心には、或は這般の憤慨を藏してゐるのかも知れない。

次にあの論に就いて說を立てられたのは、あぢきなき生君である。あぢきなき生君の說は、一讀僕の說と反對のやうであるが、熟く讀んで見ると全く僕の說と同意見だ。僕はあの文を讀んで、ここに一人の同志ありと喜んだ。「藝術か娛樂か」と疑つたのが頗るまだるつこしい」と言はれたのが旣に同感だ。僕のやうな急進派があのやうな「まだるつこしい」題を掲げて、あのやうな解り切つた事を長々と論ずるのは實に苦痛だ。併しながら僕が論を借りたアアサア。ジヨオンズが、あの「まだるつこい」題を書いた苦痛を思ひやれば何でもない。英吉利に生れて英吉利の劇壇に育つたジヨオンスの如き人でさへ俗物共の爲には、物を嚼んで含めるやうな解り切つた理窟を說いたのだ。吾々があの位の事を言つてやるのは當前の事だ。僕はこの點に同情を寄せられたあぢきなき生君に感謝する。

あぢきなき生君は、僕の所謂「實際上の疑問」の意義を取違へられた。あぢきなき生君は、現在の演劇

る藝術と娯樂即ち藝術的演劇と娯樂的演劇との二種に分つてゐるから、「實際上の疑問」は起らないと言つてゐられる。けれども僕の所謂「實際上の疑問」とは論理上の疑問に對する實際上の疑問といふ意味ではない。僕の所謂「實際上の疑問」とは「日本にまだ眞の藝術なる演劇は存在してゐるか」といふ意義だ。藝術なる演劇の實際的存在を疑ふ」といふ意義だ——實際上の疑問は實行を待つて初めて解けると言つたのも、その意味からだ。實際に然う言つた劇が興れば、議論の疑は勿論の事、實際上の疑も消えて了ふといふのだ——僕の言が足らなかつたから誤解を招いたには違ひないが、僕の意味は今のやうな意味だつた。

　あおざさる生君の言ふ通り、僕は「一切の演劇を藝術的演劇として」見てゐる。否藝術的演劇としてではない、藝術其者としてである。一切の演劇は、藝術にならねばならぬ。藝術ならぬ演劇は、名は演劇でも實は見せ物だ。見せ物としての演劇などといふものに藝術上の存在を許すことは出來ない。あおざさる生君は、一方に於てかかる演劇——實は見せ物——の存在を認めてゐながら、一方に於いて「何も存在を容認しようといふのではない、早くこの附屬物を撲滅して了ひたいものだ」と言つてゐる。これは俗物に讓歩した自家撞着の説である。見せ物劇に對しては、僕以上に寛大な考へを持つてゐながら、僕とは全く說の違ふやうに見えるのもこの點からだ。あおざさる生君は何處までも吾人の同志だ。否同志の中の一番激烈派だ。あおざさる生君は僕に、冷靜に現在の劇を價のある劇と價のない劇

とに區別しろといつてゐるが、戰をするものが味方と敵との存在を冷靜に認めてゐたら、終に敵を亡ぼす事は出來まい。敵を亡ぼさうとするものが、敵の存在を認めて——許して——ゐてどうなる。僕は決して「憤慨」の餘り「冷靜」の態度を忘れたものではない。照準を誤らず一發の下に敵を斃したいと思へばこそ、あの「まだるつこしい」議論もしたのだ。靜に狙ひを極めたのだ。

あぢさる生君の說と、僕の說との本當に違つてゐる處は、現今の劇界に對する見方である。あぢさる生君は樂觀的の見方をしてゐる。僕は悲觀的の見方をしてゐる。あぢさる生君は、現今の演劇を二つに分けてゐるといふから、藝術としての演劇の存在をも認めてゐるに違ひない、處が僕は現今藝術としての演劇は全くないといふのだ。將來に就いてもあぢさる生君は「時の力は恐ろしいものだ、捨てゝ置いてもこの附屬的演劇は滅びて、藝術的演劇が勝利を占めるに相違ない」といつてゐる。處が僕はあぢさる生君のいふ通り「この黃金時代の來るのを疑つて」ゐる、熟睡して覺むる時を知らぬ劇壇今日の狀態では、とても斯る時代は來ないと思つてゐる。

附屬的演劇と藝術的演劇との比較を、純正美術と應用美術との關係に同じいとせられたのは、あぢさる生君の誤謬であらう。應用美術と純正美術との關係が左樣なものでないといふ事は、少しく繪畫彫刻を學んだものには直ぐ分る事だ。それから「附屬物的演劇に、純正演劇の立場から酷評を加へるやうな方角違ひ、大人が嬰兒（あかご）の手を捩るやうな事」とあぢさる生君は言はれたが、これもあぢさる生

君の誤謬だ。日本今日の劇壇に於ては、附屬物的演劇は決して赤子ではない。立派な大人だ。然も體力の強い、理窟の解らぬ大男だ。これに反して藝術的演劇といふものは——若しあるなら——ほんの生れた許りの赤子だ。否未だ生れはしまい、母の胎内に動いてゐる許りだらう。僕の議論は決して大人が赤子の手を捩つたのではない、赤子が大人に向つて紅葉のやうに小さな手を擧げたのだ。否胎内の赤子が大人に向つて議論を仕掛けたのだ。大人が拳固を一つ振へば赤子は直ぐに參つて了ふ。願はくは大人様よ、この赤子を憫んで、少しは彼の我儘をも許し給へ。

演劇の眞使命

僕はこの間から色々な處で演劇は藝術であつて決して娯樂ではないといふ道理を煩い程說いた――今日も又それを說かうと思ふ。

佛蘭西の近代劇の作者にウウジエン・ブリウ Eugene Brieux といふ人がある。この人は獨逸のゲルハルト・ハウプトマンと等しく「下層社會」の劇作者であつて、演劇の眞の使命は單なる娯樂を供するにあるに非らずして、あらゆる男子婦女子に、生きた人生の問題を提供するにあると信じてゐる一人だ。

この人の書いた短い論文に「演劇の眞使命」といふのがある。その內から僕の感じた要所要所を摘んで「演劇非娯樂說」の味方にしようと思ふのだ。

ブリウの言ふのに、世間にはよくこんな事をいふ人がある――問題劇などといふものは、友達の前で顏を赤くせずに見られるものではない。あんなものを見て家へ歸ると頭痛がして倒れなければならぬ。吾々が芝居へ行くのは樂しみに行くのだ、一日の苦勞を忘れに行くのだ。吾々は美しい色彩で描

かれた人生を見たいのだ、吾々は愛と善と歡喜とを信じたいのだ。吾々は自分が自分以上であるといふ事を感じたいのだ。少くとも他人の弱い所や、他人の苦勞を見て、自分の利口な事を知りたいのだ。吾々の日々の苦勞を芝居で繰返して見せられたり、吾々が常に見る事を避けてゐるものに注意を拂はせられたりするのは甚だ迷惑だ。吾々は眞の悲しみの眞實な描寫を見て、頭痛を得る爲に一圓も三圓も拂ふのは厭だ。

かう言ふ事をいふ人があるが、それは果して正しいであらうか。吾人が劇場に於いて見ようと欲するところのものは抑も何であらう。曰く「吾々自身」である。吾々は描かれたる人生――描かれたる吾々の人生――を見たいのだ。毛皮の外套を着て馬車へ乘つて芝居へ來る貴婦人も、貧しい食事の者を懐にして人込へはひつて來る勞働者の仲間も、全く自己の生活に倦いて芝居へ引寄せられるのだ。銀行家も商人も金持も職人も俸給すべき市民も無頼漢も――總て同じ刺戟に依つて見物に來るのだ。萬人は、自己の影を俳優の扮裝の背後に認めようとして來るのだ。

藝術は同情より外のものではない――言語學上の詞の意味に於ける (Sympathy) より外のものではない。吾人は他人と共に或は感じ、或は苦しみ、或は愛したいのだ。それだから芝居へ行つて自然と描かれた吾人自身の人格を見出ださうとするのだ。他人の舉措の表現は、同情的の喜びと悲しみとを通して、吾人の内部に力の強い人生を喚び起すのだ。

吾々の人生とは何である。曰く二つの大なる無意識的の戰ひである。一つの戰ひは藝術の利得の爲の戰ひで――その舞臺上の作品は戀愛劇 Théâtre d'Amonr である。もう一つの戰ひは個人の保護の爲の戰ひで――その舞臺上の作品は社會劇 Théâtre social である。

若し劇場といふものが食後の休息所以上のものでないならば――即ち夜の娛樂を提供するものであるならば、吾人は須く第一流の劇場を悉く閉鎖して、見世物や寄席ばかり維持して行くに如くはない。アイスキュロスを燒くが好い。ソフォクレスとエウリピデスとを亡ぼすが好い。シエクスピアとコルネイユとを紙屑籠に捨てるが好い。ゲエテとボクトル・ユゴオとアンリイ・ベックとゲルハルト・ハウプトマンとに死刑の宣告を下すが好い。吾人は自分の伯父が自分の父を殺して自分の母と結婚するといふ事實を眼の前に見る息子の苦痛を見て樂しむ事は出來ない。絕望の餘り自分の眼玉を抉り出す人の煩悶を聽いてお腹をこなす事は出來ない。「ハムレット」や「マクベス」や「ファウスト」（歌劇のではない）や「鴉」や又は「織工」が演ぜられた劇場から好い氣持で家へ歸る事は出來ない。しかも是等の劇は文明世界の有らゆる國語に依つて演ぜられ、常に幾多の看客を呼んでゐるのだ。果して然らば舞臺の上に俗惡劇以外のものを見たいと思つてゐる人間もあるのだ。舞臺は客間以上のものであるといふ事を信じてゐる人間もあるのだ。

それに何の不思議がある。本屋の店へ行つて見給へ。小說と哲學書とが隣り合つて並んでゐるでは

ないか。同じ人間が小說で得られるだけの快樂を哲學書で得られないといふ法はない――よし必ずしも同じ種類の快樂ではなくとも、どんな暴君が、劇場は淫猥と野卑とに限れる思想の表現のみに用ゐらるべしと佈告したのであるか。吾々が若し藝術家なら海の波から生れ出る美しいヰィナスの神を描かうと、鑛山の坑から出て來る汚い坑夫を描かうと、それは自由である。ムリルロの彩管は聖母マリアの神秘的な美と、西班牙の乞食少年の襤褸とを代りばんこに描いた、併しながら劇場に於ける詩人は唯ヰィナスの神のみを取扱ふべき使命を持つてゐるのだ。

一人の思想、信仰、熱情、悲歎、恐怖を衆人に傳へる方法の内、最も偉大なるものは劇場である。昔はその劇場に偉い思想、外國者の熱情、閨門の悲しみ、心の弱い戀人の心配のみを表現させようと願ひるのだ。それはいけない。劇詩人は他事を取扱ふべき權利を持つてゐる。劇詩人はその昔悲劇を作り出すに用ゐたこの權利を今は社會劇を作るに用ゐてゐる。

社會劇は古典悲劇の後繼者である。太初の最も美しい悲劇「プロメテウス」の取扱つた問題は何であらう。大昔のすべての悲劇の題材は何である。曰く神と人との戰ひである。シエエクスピアやラシイヌの描いた戯曲の主題は何である。曰く王と王との戰ひである。近代劇の材料は何であらう。曰く群集と群集との戰ひである。

登つて到るべからざるオリムパスの山と、諸王の不可思議なる宮殿とに對する長い瞑想の後、吾人

は人生に於ける吾人自身の價値と地位とを段々に知つて來た。吾人は吾人自身の上に價値を置き始めた。ジユピタアとミネルワとの戰ひ、マルスとヷルカンとの戰ひ、アントニウスとシイザとの戰ひ、ルドヰツヒ十四世と英吉利のヘンリエツタとの戰ひ等に興味を失ひ始めた戲曲は、單純な人間の不幸、彼等の絕えざる苦鬪、彼等の慾望と苦痛との衝突などに眼を注いだ。

戲曲家にして若し一度この道へはひれば、終までその道を續ける。彼等は夫婦と情夫と情婦との間に起り得るあらゆる場合を考へ出す、さうしてその最も醜汚な場合を靜に選ぶ。それはそれが最も新しいやうに見えたからだ。貞節な即ち幸福な妻君は最早――舞臺の上の――存在を失つた。戲曲家自身にさへも不可能だと考へられたに違ひないやうな道德上の無法者が寫された。不貞は結婚の當然な條件だと思はれるやうになつた。是等の三角關係が考へ盡された後、研究は更に新しい方面即ちまだ寫されない或物に向けられた。さうしてその新研究は、主人公を殺す事に依つて發見された。その結果は嘔吐を催すやうな醜汚であつた。

かくして戀愛劇のあらゆる材料は用ゐ盡された。さうして戲曲家の筆は自然に個人の保護に關する事件に向つて來た。個人の自己を保護する爲に、自己をその屬する社會に一致させなければならぬ。或勢力に從はなければならぬ。他の個人に仕へなければならぬ。舞臺は最早異教徒に對する人間の反抗を見せなくなつた。これに反して運命の近代的形式なる財產に對する戰の苦心が現されて來た。今

日の暴君に對し、富の暴威に對し、文明の新しい狀態から生れ出た不神聖な權力に對する人間の苦悶を見た時に、如何に我が同時代の人の心は公憤を以て溢れたらう。

吾人は如何なる過去の世紀も未だ曾て知らざる動亂時代に生活してゐるのだ。世界は不斷に變化しつつある。社會の現象は非常な速力を以て起りつつある。吾人は皆吾人の纖細い神經纖維が無限の境にまで運ばされてゐるかの如く、世界の他の端に起つた事件にさへ常に觸れてゐるのだ。ここに始めて「我は人間なり、而して我は人間以外の物を知らず」といふ詞が本當になつて來た。前にはそれを探すのに二十年もかかつたやうな一つの事件に、今では全世界が一度に震へる。恐らくは今日只今或學者が煙臭い薄暗い實驗室で文明世界を覆すやうな科學的な工業的な或は社會的な發見をする不思議な機械をいぢつてゐるかも知れない。

併しながら、この進歩はその利益が人類に確められる前に、如何なる苦痛を引起すであらうか。一歩前へ進む毎に幾萬かの人間は踏み潰されるのだ。而して人をこの避くべからざる併しながら利益あるカタストロフに陷れるのは、神の出來心でもなければ、君王の慾でもない。その元はと言へば、或寂しい隱れた人の頭腦から起つて來る事なのだ。プロメテウスはその神から奪つた火を人間に與へた。新しき組織は形造られた。階級と國民性とに人間を分ける爲に造られた欄はいつの間にかなくなつた。或は形を變へた。資本主の一顰一笑は、一國民を干乾にする事が出來る。古い階級は消え去つて、忽

ち又新しい階級が起つて來たのだ。これに對して宣戰が布告されぬ筈はない。火山は今にも破裂しさうである。その噴火を警告する轟々の響にして今日の如く恐ろしきはない。

ああ、吾人は――劇詩人たる吾人は、最も偉大なる言語の所有者たる吾人は、小なる家庭の祕密を精緻表現する事に依つてのみ滿足してゐなければならないのだ――吾人の靈魂を滿足させる職業ではない、多くの更に高い理想を捨ててかからねばならぬ職業である。

以上はブリウの說の大要である。彼が如何に劇に就いて眞面目な考へを持つてゐるかは略これで分かる。歐羅巴の眞面目な近代劇の作者で、社會主義的の調子を帶びてゐないものは一人もゐないと言つて好い。イプセン、ハウプトマン、ヘルマン・ハイエルマンス、バアナアド・ショオなど何れもさうである。ブリウも社會問題に對して痛烈なる斷定を下してゐる。最後の一節は稍悲觀的ではあるが、この思想を以て「小さな家庭の祕密」を發いたなら、或は彼の所謂「更に高い理想」以上のものを提供するに到るかも知れない。一個の小蟲の生殖器を研究して動物學界を顚覆する動物學者もあらう。ブリウは「小さな家庭の祕密」を研究して世界の社會を顚覆する抱負があるのではあるまいか。

ヲオクリの「劇評論」

一

一つの固體が他の一つの固體に衝突すれば、熱といふエネルギイを生ずる。一箇の人の力が他の一箇の人の力の心に遭遇すれば、批評と稱するエネルギイを生ずる。批評は藝術が自己の存在を自覺する手段である。

劇場内に充ち滿ちてゐる看客は、いづれも常に動搖し、いづれも常に不動なものではあるが、しかもその總てに常に共通な一事がある。卽ち彼等は總て劇評家である――「印象的批評家」として知られる一種の劇評家である。ジュルデンの言つたやうに、彼等は自分で知らずに批評を發表してゐるものだ。

勿論批評には、善い批評と惡い批評とがある。立派な智識と進んだ趣味とに據つた批評と、そのいづれにも據らぬ批評とがある。然らば如何なる人が果して理想的の看客であらうか――理想的看客卽ち理想的劇評家は、劇を藝術として取扱はなければならぬ、決してこれを商品として取扱つてはな

らぬ。

アリストテエレスは最も古い、そして最も偉大な劇評家である。アリストテエレスは、道徳的内觀力の十分ある人の修練を重ねた判斷にして、始めて倫理問題を評價する資格があると言つたが、又それと同じやうに藝術の上に於いても甚深な藝術的趣味を持つた人にして、初めて趣味の標準となることが出來ると言つた。併しながら、かくの如き理想的看客は、決して實際に存在するものではない。彼は幾何學に於ける「點」のやうなもので、一の抽象的概念に過ぎぬ。けれども實際存在してゐる看客の趣味を分類する標準としては、彼の存在を認めるのが便利だ。彼に最も近いものが、最も進んだ意見を持つてゐるものである。ハズリットの友人ジョオセフ・フオオセットは、アリストオトルの所謂「甚深な藝術的趣味を持つた人」に實際近い人であつた。彼はどんな高尚な詩でも、又どんな下等な小說でも味つた。如何なる種類のものでも、その種類の内で最も好いものなら、なんでも愛讀した。

彼は書齋に於ける理想的看客であつた。彼は如何なる形式の傑作をも毛嫌ひせずに愛した。彼の心は曇りのない鏡のやうであつた。如何なる印象にも胸を開いて、一旦受けた印象は如何なるものでも永くこれを保持した――彼は蠟の如く印象を受け、大理石の如く印象を保持したのである。

併しながら、かくの如き理想に近い看客が果して劇場内に見出だされるであらうか。これが問題だ。この問題に對しては、從來種々の大家から種々の異つた答が出た。信を措き難い話で、しかも有名な

話だが、モリエエルは自分の書いた理想的看客を自分の家の料理人に得たといふ。亞米利加の有名な俳優興行主ヰリアム・ジレットは、この理想的看客を路上の人に得た。彼が尊重する唯一の劇評家は、普通一般の看客であつた。然るにトルストイは、藝術の理想的鑑賞家は露西亞の百姓 Moujik であると言ふ。ところがまた英吉利の政治家にして批評家たるオオガスチン・ビレルは、修養のある文學好きの肩を持つて、作家は專門家の骨の折れた讚辭よりは、社會の俗事に關係してゐる教育ある人の非專門的な意見に却つて耳を傾けるものだ、と言つてゐる。これらの外、藝術の理想的鑑賞家は作家そのものであるといふ說を持つてゐる人がある。かういふ人の說に依れば、脚本の正しい批評家は、脚本作者でなければならぬ。俳優の技藝に對する正しい批評家は俳優でなければならない。

以上述べた種々の批評家の內で、どれが一番理想的看客に近いであらうか。それをこれから調べて見よう。

先づ第一に調べて見なければならぬのは、普通一般の看客である。凡そ一つの目的を持つて集まつた男女の一團體は、その個々の人が持つてゐる心や性質とは全く違つた心や性質を持つてゐるものだ。一つの群集は、その心に於いても、その性質に於いても、一の新しい實體を形つくつてゐるものだ。それはそれを組立ててゐる箇人箇人とは全く違つたものだ。ちやうど吾人の身體がこれを形作る細胞とは全く別なものであるやうに、また化合物がそれを分解した箇箇の成分とは全く違ふやうに。

これは、人が集つて一つの團體を成すと、その箇々別々に違つた性質が互に消し合つて、全體に共通な性質が強く出て來るからだ。箇々別々の性質が違ふ點は、主として性格の自意識的要素とか、教育の結果だとか、遺傳的境遇だとか、或は又知力だとかにある。然るに箇々の人の性質が似てゐる點は主として無意識的な品性にある、原始的な本能にある、感情にある、群集的欲望にある。それゆゑに人を集めて一つの團體にするには、その箇人箇人の知力的精力を縮少して、その感情的精力を增大しなければならぬ。サツカリが「公衆は大きな赤兒である」と言つたのは、この科學的眞理に觸れた詞だ。

群衆は輕信なものである、裁判的力量に缺けたものである。小兒のそれのやうに制馭することの出來ぬ激しい感情を持つたものである。シエエクスピアが『ジユリアス・シイザ』の中に書いた群集もさうであつた。イブセンが『社會の敵』の中に書いた群集もさうであつた。この一般的眞理は特に劇場内の群集に於いて眞である。演劇を見る群集は哲學的なものではない。彼等は人生を一段離れたところから、無人格的に見ることは出來ぬ。常にいづれの側かの肩を持たなければ氣が濟まぬ。だから、古い型の劇には、きつと「泣かせる役」がある。芝居を見る群集は裁判的力量を缺いてゐるから、證據物件を精査して、その在り得べきこととなるか在り得べからざることとなるかを測ることが出來ぬ。それ故に古い型の劇には、きつと「巧い收まり」がついてゐる。それから又ソフオクレスのやうな古い劇になると、序幕の出發點が既に荒唐無稽な信ずべからざる假定に起つてゐる。それでも看客はさほ

どそれを不思議に思はぬ。一體、群集としての群集は善良且寛大なものである。吾人は公衆の一人となつた時、最も品行を愼むものだ。劇場へ行つて見ると、所謂敵役は常に「追込」から罵詈の聲を浴せかけられる。しかもそれらの看客の内には、他人の金を盜んで見物に來るものもあるのだ。家に歸つて女房を撲る人もあるのだ。群集といふものは、善と惡とが嚴格に區別されなければ滿足せぬものだ。總ての人物が善なら善、惡なら惡と二つの内の一つにしなければ滿足出來ぬのだ。合成的の性格だとか、善と惡とが巧みに織りなされた性質だとかは、全く彼等の會得し難いところである。それゆゑに古い型の劇にはきつと「立役」といふものがある、「敵役」といふものがある、「清淨無垢な女主人公」といふものがある、「毒蛇のやうな妖婦」といふものがある、「詩的な收まり」といふものがある、「目出たし、目出たし」といふものがある。かるが故に一箇の人間が、組織された群集の一部になるには、自己の文明の階級を幾段か下へ降りなければならぬ。一箇であれば惡意のない市民も、群集の一人となれば野蠻人になる。群集は到底理想的看客ではない。

更に一歩を進めて考へて見るに、群集ほど世の中に不注意なものはない。或婦人の書いたものにかういふことがある。「劇場内の群集の半數は、決して劇の臺詞を聽いてをらぬ。彼等はその目的をもつて劇場へ來たのではないのだ。だから、いくら聽けと說いたところで、それはむだな話だ。彼等が劇場へ來るのは、舞臺の上に行はれることを見たいといふ願とは、全く掛け離れた理由からだ。」

群集の不注意なことは、群集の存在に權威のある論據だ。併しながら、群集は決して不注意なものではない。その注意力は鋭敏を極めてゐる　唯その注意が外に向けられないで自分に向けられてゐるのだ。群集は常に或一つの藝術を樂しむつもりで集まつて來る。併しながら、一旦集まつてしまふと、興味の對象を外へ持つて行つてしまふのだ。その外の對象といふものこそ、藝術にとつて最も危險な敵である――それは他のものではない、卽ち群集それ自身だ。

芝居を見に行く群集が不注意であることの更にもう一つの理由は、所謂芝居好きといふ人達の性質である。普通芝居好きの人達は、讀書家ではない、學者でもない、孤獨を好む人でもない。好劇家は大勢の好きな人だ。人を見もし人に見られもしたい人だ。かやうな性質の人に知的な注意力が十分ある筈はない。それに、今日の演劇の看客は大部分婦人から成立つてゐる。婦人は男子より不注意なものだ。混合教授をしてゐる小學教師の說を聞けば、男の子の注意を集めるより、女の子の注意を集める方が困難だといつてゐる。その證據には劇場へ行つても棧敷とか、土間とかいふ、女客の數が男客の數に優つてゐる部分の方が、「追込」のやうな男客の數が女客の數に優つてゐる部分よりも餘計に不注意である。

以上を總說するに、第一、總ての群集はその群集なるが故に不注意なものである――もつと適當に言へば、自分ばかり注意するものである――群集を賴りとする總ての藝術は、これが爲に非常な困難

に出會ふ。第二に、演劇を見に行く群集は、格別不注意なものである。何となれば、彼は天性注意力の低い種類の人から出來てゐるからだ。

併しながら、若し群集が注意を一方に注いだとしたら、その注意は如何に働くであらうか。今度はそれを見よう。演劇の看客の心的狀態は、コオルリッヂの言つた如く、ちやうど夢を見てゐる人のやうなものだ。夢に於いて吾人は、恰も眞の人生に於けるが如く、空想的な人生の中に活きてゐる。しかも、それが眞の人生でないといふことは、半意識してゐる。始終夢を見てゐるのだといふことは、朧氣ながら知つてゐる。即ち看客の心的狀態は、幻想否認と完全幻覺、ちやうどこの兩極端の中間にある。

トルストイがワグネルの樂劇「ジイクフリイト」を見た時の記事（「藝術とは何ぞや」の中にある）を讀んで見ると、彼は少しも幻覺を起してをらぬ。どこまでも俳優が衣裳を着て鬘を冠つて背景の前で藝を演じてゐるとしか見てをらぬ。また希臘劇「惱める母」を見に行つた時のサア・ロオジャ・ド・カヴリの態度をアヂスンが書いたものを讀んで見ると、サア・ロオジャは、舞臺の上の事を何から何まで本當だと思つてゐる。トルストイの見方は、絕對的の幻想否認だ。サア・ロオジャの見方は、完全幻覺の場合だ。

群集即ち一般の看客の心は、この兩極端のどこか中間にあるといふ。然らば理想的看客の心的狀態

はどこにあるのだらう。それは寧ろ複雜した狀態にある、即ち二重意識の狀態にある。佛蘭西の諺に「行列にはひつたり窓から行列を覗いたりは出來ない」といふことがある。しかも理想的看劇家のしなければならぬことはこれである。彼はその全心を藝術的快樂に浸すと共に、自ら抑制してその藝術的快樂の性質を評價しなければならぬ。『ジイクフリイト』に於けるトルストイの冷靜な態度と、『惱める母』に於けるサア・ロオジヤの忘我の態度とを兼ね持たねばならぬ。これは決して容易なことではない。この心的狀態を得るには、意志の努力と、特別な心機とを要するのみならず、特殊な嗜好の修練を經なければならぬ。これを群集から望むのは無理なことだ。

されば、劇場に於ける理想的看客は群集ではない、普通一般の看客ではない、モリエエルの料理人でもない、トルストイの所謂露西亞の百姓でもない。

群集即ち普通一般の好劇家は、調べが濟んだから、今度はビレルの所謂藝術の好きな事務家或は俗世間の人、即ち修養のある素人の鑑賞家を調べて見よう。ビレルの言に依れば、作家はかかる種類の人を好み、かかる種類の人の贊成の聲を專門家の骨の折れた讃辭より喜ぶさうだ。併しながら、それは或一つの最も好い部分を他の一つの物の最も惡い部分に比べるといふ論法だ。作家が褒められた時に俗世間の人を好むといふことは、ビレルの詞で分かつたが、惡く言はれた時にこの種類の人をどう思ふか。それは測り知り難い。

修養ある文學好きは、文學者の世界とは全く違つた世界の人々である。彼等は藝術を――その歴史を、その約束を、その理論を――眞面目に研究する暇もなければ、忍耐力もなく、また嗜好もない人達だ。故にこれらの人の批評は、路上の人の批評と同じく、常に傾聽するに價する。それは文學的の偏執から自由であるからだ、批評の定り文句を離れてゐるからだ。これらの人々の批評は常に清新な暗示的の意見に充ちてゐる。併しながら、これが果して正しい意見であらうか。それは頗る疑はしい。これらの人の批評は、文學的專門的な偏執は離れてゐるけれども、自分自身の偏執を持つてゐる――それは箇人的の偏執でもあり、また態度の偏執でもある。箇人的偏執は獨裁的の性質の人に屢見られる――かれは自己の小主觀を以て世界的眞理の尺度としようとする。ジョオジ二世の繪畫論及び詩歌論、ジョオジ二世の法律論、フレデリック大帝の叙事詩論の如きは、いづれもこの説明となる。これら諸君主の藝術觀は歴史家或は傳記記者にとつては、利益もあり、興味も深いものであらうけれど、これらを以てアリストテレスの所謂理想的看客の意見とすることは出來ない。

態度の偏執に就いて考へて見るに、俗世間の文學好きの間には、常に或種の流行が支配してゐる――最も變化し易い、時と處に從つてどうとも變る、最も理性を缺いた、流行といふものが支配してゐる。流行には何等の定つた批評の原則はない。

ここに又修養ある文學好きで他の種類の人がある。それは俗世間の人ではなく、學者肌の人である

――ピレルが思つてゐたのも、かういふ種類の人らしい――これも理想的看客の候補者になるには、極めて不適當な人だ。グラント・アレンは、この種類の人であるが、彼は、フランセエやライシアムの芝居を見るには、非常な忍耐力を要すると言つてゐる。彼は高尙な音樂や、高尙な脚本や、高尙な小說は、中位學問のある人達の爲に作られたものだ、頭腦や身體の組織にいくらか缺點のある人達の爲めに作られたものだ、と言つてゐる。頭腦と手腕とを十分使つて、一日の勞働を終へた人は、「ファウスト」などを見ようとは思はない。彼等は寧ろゲイエチの道化芝居を見たいと思ふ。シャンゼリゼエのカフエエ・シャンタンで歌つてゐる莫迦らしい歌だの、倫敦のパヰリヨンに於ける莫迦騷ぎなどは、多くの學者にとつて、シエエクスピアやヰクトル・ユゴオの劇を見るより、遙に氣晴しになる、とまで言つてゐる。吾人は或點に於いてこの說を理解しこの說に同情を寄せることは出來る。併しながら、これを以て劇場に於ける理想的看客の意見とすることは出來ぬ。

脚本並にその他の藝術の理想的鑑賞家は、いつれもその作家自身である、といふ說は從來屢々言はれて來たところだ。ボオプが「批評論」といふ長詩に述べてゐる趣意も畢竟これに外ならぬ。若し批評といふものが、專門技術の敎授を目的としてゐるものだつたら、この論は疑ひもなく完全なものだ。勿論、吾々が或脚本を拙いと言ふ時、或繪畫を下手だと言ふ時、或交響樂を組織が貧しいと言ふ時、吾人は常に藝術家の爲事の困難なことは胸の内に置いてゐる。そして、藝術家が失敗した部分でも、吾

人には全然手を下すことが出來ぬと思つてゐる。併しながら、これは單に道德的な心持であつて、これが如何に吾人の憐憫に訴へて來たとしたところで、それが最後の藝術的判斷に影響して好いといふ理由はない。ジョン・デニスは、手強くポオプに答へて、彼の說は「事實が許さぬ、二千年この方の經驗が許さぬ」と言つた。サミユエル・ジョンスンの強い常識は、又この點に就いて斷乎として解決を與へた。ボズエルが他の二人の友人と共に、「エルキナ」と題するマレットの書いた悲劇に反對して「酷評」といふ一小册を合著して出さうとした時に、一人の友人は疑懼の念に襲はれて、かういふことを言つた「吾々にこの悲劇を罵詈する權利はない。如何にこの作が惡くとも、吾々はこの作に近いものさへ書くことは出來ぬ。」すると、ジョンスンが口を出して「いや、それは正しい論ではない。たとひ君に悲劇が書けなくとも、悲劇の惡口をいふことは出來る。若し指物師が拙いテエブルを拵へて來たら、たとひ君にテエブルを拵へる腕はなくとも、指物師に叱言を言ふことは出來る。テエブルを拵へるのは君の商賣ではないのだから。」かう言つた。

劇評家の商賣は、劇を作ることではない、また劇を作る方法を教へることでもない。批評の職務とするところは、方法を教へることではない、結果を評價することだ。

それゆゑに創作家は、批評をするには餘りに狹い。創作を勵ます力は、趣味の一般的なる爲には非常な害となる。創作家の批評的選擇は、事實に於いて自己の辯護に外ならぬ。

物を發明し結合する力量と、物を享受し分析する力量とは、全く種類の違つたものだ。アリストテエレスの『政論』第三書の第二章に曰く、「家屋の建築を批評する職務を持つものは、建築師ばかりではない。家を使ふ人卽ち家主の方が實際上遙に好い批評家である。同じやうに、舵に對しては、舟大工より舵取りの方が好い批評家である。料理に對しては、料理人より客の方が好い批評家である。」

二

かくして吾人は、專門の觀劇家卽ち劇評家に頼るより爲方がないことになつた。專門の劇評家は前に述べた各種の素人劇評家とは違つて、唯樂しむといふことが務めであるばかりでない。その樂しんだところを評價し、判斷するのが務めである。而してこの評價と判斷とは、常に系統的に作り上げられなければならぬ。文學的の形式に依つて發表されなければならぬ。それゆゑに正しい批評家は、同時に鑑賞家でもあり又創作家でもあるといふ不思議な地位にある。卽ち彼等は劇といふ一つの藝術の鑑賞家であると共に批評といふ他の藝術の創作家である。然るに批評が藝術たるべき權利は、常に他の種の藝術家から、嫉妬の眼を以て見られてゐる。他の種の藝術家は、彼等の藝術——詩歌とか、小說とか、脚本とか——は創作的藝術であるのに、批評は創作ではないと言つて、この間に區別を置かうとするのだ。併しながら、この區別は實に淺薄な非科學的なものだ。科學の教へるところに依れば、

一體世の中に創作といふものはないのだ。總て變化である、總て變形である。併しながら、吾人にして一旦「創作」といふ詞を使ふなら、吾人は文學的藝術の總ての作家に向つてそれを與へなければならぬ。詩人にも、小說家にも、脚本家にも、そして、批評家にも。彼等がその創作に用ふる原料は、總て同じものだ、即ち彼等自身だ。要するに批評は、他の藝術と等しく、自己表白の一手段である。アナトオル・フランスは批評を以て「或靈魂の傑作探險記」だと言つた。吾人はロビンスン・クルソオの探險記には藝術の名を與へて、「或靈魂の傑作探險記」には、藝術の名を與へないやうな、「創作」に對する古い間違つた標準を排斥しなければならぬ。

「批評家が若し藝術家であるとすれば、劇評の要はいづこにある」といふやうな問の愚劣なことは直ぐと分かる。或藝術の存在する所以は、人と人との間の思想及び感情の交通機關としてである。藝術は創作家が鑑賞家と共に、その心持やその精神狀態や、その人生觀を傳へる手段である。俗にいふ「面白い」といふのは、この意味からだ。だから世の中に面白い小說とか面白い脚本とかがある以上は、面白い劇評といふものがなければならぬ。劇評の要はこれだ。

單に劇場へ快樂を求めに行く觀劇家と、その快樂を評價し判斷する務を持つてゐる觀劇家とが常に意見を異にするのは明かな道理である。前者にとつての總ての問題は、「俺は樂んでゐるか。」といふことである。後者にとつてもその問題はある。併しながら、もう一つそれに結びついて來る問題がある。

それは――マシウ・アアノルドがサントブウウから借りて來た文句に據ると――「俺は正當に樂しんでゐるか。」といふことである。一般公衆は「當てられた。」と言つて、直ぐとその劇を忘れてしまふことが出來るのだ。劇評家はなぜ當てられたか、またそれがたしかに當てられたかどうか、その理由を述べなければならぬ。

それに又、どんなに世間で評判の好かつた劇でも、本になつたのを見ると、批評家にとつては隨分下らぬものがある。劇の或種類――たとへばメロドラマだとか、フアアスだとか――は紙へ書いて見ると、舞臺で見るよりは、いつも惡くなるものだ。思想劇が印刷物に於いて兎角賞められ過ぎる傾のあるのも、同じ理由からだ――印刷物は思想にとつて都合の好い媒介物であるからだ。要するに、批評は文學の一形式であるから、劇の文學的要素に對しては正しい判斷をすることが出來るが、劇に含まれる他の諸要素に對しては屢誤つた記述をする。これは技術の上の困難からだ。一つの藝術の效果を他の一つの藝術の效果に移すことの困難からだ。批評家は讀者に向つて『ハムレット』だの『パオロ、エンド、フランチエスカ』だの『化性の女』だの『人形の家』だの『アイリス』だの『ゼ、アドミラブル、クライトン』だのに含まれてゐる美しい思想を傳へることが出來る。併しながら『夏の夜の夢』だの『ラ、ロカンチエラ』だの、或は又『放蕩息子』だのを見て得た愉快を十分に傳へる事は出來ぬ『ボックス、エンド、コックス』だの『チヤアリの伯母さん』だのに至つては、どうにも筆の

下しやうがない。

それに、批評家は批評の統一を保つ爲に、或藝術品に對して、常に一般の思想卽ちその藝術品に主たる思想を捉まへて來なければならぬ。然るに一般の思想といふものは、その批評する劇から如何に正しく引出されようとも、兎角誇大に成り易いものだ。また批評家は、或劇の中で著しい文句とか、或は臺詞尻とかを自分の論文の疊句 Refrain にすることがある。又その劇の中の或主な問題（例へば「シラノ・ド・ベルジユラツク」に於ける鼻の問題の如き）に就いて空想を恣にすることがある。これらは總て批評に於いて許さるべき手段である。批評は文學であるからだ。それ自身人を樂しませる筈の藝術であるからだ。併しながら、これらの手段は得て劇に對する純な第一印象を曲げるものだ、その釣合を變へるものだ。かくして批評といふものは、系統の立ていかぬものに、無理な系統を立てようとする傾のあるものだ。批評されるものの輪廓や釣合を嚴格に傳へるよりは、寧ろ批評の論理の立つやうに努めるものだ。或批評家は、自分の批評の組立に都合が惡いといふ單純な理由の下に、劇の全要素を無視してしまふ。又或批評家は、自分の文章の聯絡が惡くなるからといつて、或著しい俳優の名さへ沈默の内に葬つてしまふ。併し、これは道德上から言つても惡いことだ。

更に批評家と公衆との意見の相違を大ならしめる一つの理由は、全く機械的な偶然事に依つてである――卽ち批評家が、印象を受けた時とそれを記錄する時との間に經つた時間の間隙である。初日評

というものは、不消化であるといふ理由の下に屢反對を受けるものだ。併しながら、新聞の讀者がそれを要求して止まないといふ事實を離れて考へて見ても、それが劇にとつて概して非常に利益のあるものだといふ事は許さなければならぬ。初日評に於いては、批評家の受けた感じがまだ生々としてゐる、批評の心がその問題で滿ちてゐる、その劇の全體の釣合や局部局部がまだはつきりと眼に殘つてゐる。時を經て書くと、劇そのものよりは、寧ろ劇に就いての廣い印象を思ひ出し易いものだ。さうして、その印象は細かいところを忘れてゐるから、一二の著しい點ばかりを誇張する傾がある。

　それに又批評家は、常に形式ばかりを取扱つてゐるから、兎角形式に欺かれる危險がある。即ち「客觀的」だとか「主觀的」だとか或は又「クラシック」だとか「ロマンチック」だとかいふ定り文句を機械的に繰り返し易いものだ。文學界の人にも俗世間の人と同じ弱點はある。交際社會に流行があるやうに書齋にも流行がある。模倣を望むのは、人類一般の弱點だ。

　更に批評家の困難は、批評すべきもののない時だ。チルタ・バジヨツトといふ人の曰く「好い本の出ないわけは書ける人で物を知つてる人が少いからだ。一般に著者といふものは、一室に閉籠つて、本を讀んで、進んだ科學を研究して、大作家の文體や感情に親しんではゐるが、自分の耳や自分の眼を使ふといふことは全然ない。彼は何も聞くものがない。何も見るものがない。彼の生活は空虛である……彼は、書齋の火の側に坐つてゐて、美しい白い紙はあり、上等の筆はあり、立派な文體はあり、

總てのことを言ひ盡すべき總ての手段はあるけれども、何も言ふことがないのだ……書くのが職務であり、書くべく部屋の内に坐つてゐながら、何も言ふことがないといふほど詰まらぬことが世にあらうか。劇評家の運命にもこれに酷似した場合がある。世の中には絶對に空虛な劇が隨分ある。一般の看客は劇が詰まらなければ居眠りをして濟ますことが出來る。併しながら、批評家は何か言はなければならぬ、しかも實際に於いて言ふべきことは何もないのだ。

劇評家が絶えず受けなければならぬ攻撃は、猶他に二つある。それらは一見彼等の不信用を告白するやうに見えるけれども、實は彼等の信仰の堅いことと彼等の爲事の堅いこととの最も好き證據となるのだ。その第一は、一致のないことだ――或批評家の意見と他の批評家の意見とが違ふといふことだ。第二は、統一のないことだ――一個の批評家でも、時々意見が違ふといふことだ。批評家に一致がなければ、公衆の意見の代表者となることが出來ぬとは、屢世間で言はれることだ。併しながら、公衆といふものは、その部分部分に於いては非常に意見の違ふものだ。それゆゑに批評が若し一致したら、それこそ公衆の代表者でない證據だ。この世に於いて二人の批評家が、思想に於いても感情に於いても全く一致するなどといふことは、終にあり得べからざることだ。若しそのやうなことを望むなら、吾人は先づ各自の顔の違ふことを呟かなければならぬ。勿論世の中には、屢批評家の間に一致といふ様子の見える場合がある。この場合に於ける批評家は、自分自身の爲に考へてゐるのではなく、

自分はかう考ふべきではないかと想像したり、或は他人の考へるところを臆測したりする場合だ。これらの批評家は自己の職務を誤つたものだ。

批評家がその內容に於いては思想であり、その形式に於いては藝術であるといふ事は、前に說いた。批評はその內容に於いて既に變化すべきものであるのに、それが形式に於いて藝術であるが故に、その變化は猶と增大される。同一な題目を違つた人が描いて全く同じ二つの繪が出來た例はない。同一の曲譜を全く同じ方法で二人の音樂者が演奏した例はない。ところが世間には同じ傑作に對いて二つの異つた靈魂が全く同じ探險記を出さなければ承知しない人がある。縱しその探險が同じであつたとしても、それを描寫する力量の相違といふものがある。批評家の眞の難事は、自分の思ふ所を十分に表すことの出來ない事である。文字と思想印象とを悉く一致させるといふ事は出來得べからざる事だ。

批評家が自己に於いて統一を缺くといふ事實の例としては、有名な丁抹の批評家ジョルジ・ブランデスの精神的發展に注意して見ると面白い。彼は、イプセンの研究に於いて段々と思想を異にして來た。イプセンが時代の進むに從つて、決して同じイプセンでなかつたやうに、イプセンに對するブランデスも時代の進むに從つて、決して同じブランデスではなかつた。

一箇の批評家に於ける心的經路の變化は、人類全體に起つてゐる事實の箇人的例證だ。批評家全體の範圍に、「今日の劇は墮落してゐる。」といふ劇評家不斷の叫びは、あらゆる時代のあらゆる場所に聞

かれる。佛蘭西のサルセエが或戯書家から買入れた劇論小冊子の年次目錄を見ると『演劇墮落の原因』だとか、『演劇とその墮落の原因』だとか、『演劇墮落の原因に就いての研究』とか、殆ど同じ題目の論文が三年置き五年置きにきつと一冊づつ出てゐる。英吉利に於ける劇評の、同じくあらゆる時代に悲觀的であつたことも、ロオの『英吉利演劇文學書史』の一部を見ると直ぐ分かる。

世界に於いて批評的新要求ほど古いものはない。如何なる時代の、如何なる大作家の前にも、必ず批評的新要求といふものはあつた。シエエクスピアが『ヘンリ五世』のコオラスに於いてその時代の看客に訴へてゐるところは、シドニが『詩歌の辯』に於いて述べてゐる新要求の默認に過ぎない――シドニは英吉利の最も古い劇評家である。ヂヨンソン、ヱブスタは『白鬼』の序文に於いて、その時代の批評的新要求を說いてゐる。またコルネイユは『ル・シッド』の序文に於いて、史的事實を忠實に書くといふその時代の批評的新要求に媚びてゐる。然るにラシイヌは『ベレニツス』の序文に於いて、希臘悲劇の單純な物語を引用して、上手に仕組まれた筋に對するその時代の批評的新要求に向つて、自己の立場を辯護した。降つてユゴオは、『クロムエル』の序文に於いて、ロマンチック運動の批評的新要求を論じた。小ヂユマは『自然兒』の序文に於いて、彼が劇を社會改良の手段に用ふる所以を述べて、或批評的新要求に應じてゐる。劇評家と作劇家とを兼ねてゐる英國現在のバアナアド・ショオは、人生の見方が博物學の見方と同じやうな劇に對する批評的新要求に應じて劇を書いてゐる。

かくの如き批評的要求不斷の變化は、抑も何が故に起るのであらう。その說明は——劇も亦一の藝術であるが故に、總ての他の藝術が第一に目的とする處のものを狙ふ、卽ち快樂を與へようとする——この單純な事實の內に見出だされる。藝術の快樂は、如何にそれが高い形式であらうとも、畢竟するに官能の快樂である。決して幾何學の命題を解くといふ知力的快樂ではない。暗黑な社會に善行を光明とするといふ道德的快樂でもない。繪畫の爲すところは他に澤山あらうけれど、何よりも先づ第一に眼を樂ませなければならぬ。音樂の爲すところは他に澤山あらうけれど何より先づ第一に耳を樂ませなければならぬ。この大切な官能の快樂は、不斷の變化に依つて始めて買ふことが出來るのだ。初步の生理學の法則に依つて見ても、同一なる刺戟の反覆は決して同一なる快樂的反應を引出す所以でない。この點に於いて、藝術は純粹科學に反對し、また根本道德に反對してゐる。純粹科學は決して變化せぬ。そして、人類がかくてある限りは、決して變化の出來ぬものだ。二に二をかけて四にならぬ時はあるまい。三角形の二邊の和が他の一邊より小さくなることはあるまい。社會に於ける人間がかくてある限りは、人を殺すな、盜みをするな、僞證を立てるな、といふやうな道義の根本則を變へることは出來ぬ。然るに藝術に於いてはさうでない。吾人の快樂的官能は、使へば使ふほど微妙になつて來る、深刻になつて來る。絕えず同じ感動を得る爲には、刺戟の原因を絕えず變化して行かねばならぬ。演劇に於いても看客に向つて絕えず同じ量の快樂を與へようとするには、演劇的興味の度

を、幾何級數の如き方法を以て、絶えず倍加して行かねばならぬ。

併しながら、果して若し藝術が刺戟の變化に對する要求に應じて、常に形を變へて行かなければならぬものだとすれば、吾人の所謂クラシックはどうなるのであらう。クラシックも亦永久不變なものではないのだらうか。その答はこれだ。クラシックの徳は、常に自ら新しくするといふ性質にある、快樂に對する違つた時代の違つた要求に悉く應じて行くといふ性質にある。如何なる時代もきつと自分の時代の爲にクラシックを作り變へるものだ。クラシックの中から全く新しい快樂を引出すものだ。クラシックの存在は、却つて藝術が不斷の變化を要する證據となる。

有名な學者ハバト・ポオルの言に依れば、アリストテエレスは、總ての希臘人の内で最も近代的である。而して、彼の「詩論」は非常に近代的であるといふ。古い著者が「近代的」だといふのは、抑もどういふ意味であらう。「時」の車が一回り廻つて、その著作家の機會が又來たのであらう。かくして彼の心なり氣持なりが、不思議に今日の人に出會つたのであらう。この點に於いてモンテエヌの書いた大部分の著作は、この内觀的なバシユキルチエツフ主義な時代に於いて「近代的」だといふことが出來る。また同じやうに、エウリピデスの書いた或物は、この自然主義的文學の時代に於いて、不思議に「近代的」に見える。併しながら、アリストテエレスが「近代的」だといふのは、これらの意味に於いてではない。これらの意味に於いては、アリストテエレスより遙に『近代的』な批評家が希臘

にある。然らば如何なる點でアリストテエレスは「近代的」なのであらうか。これを知るには、アリストテエレスの歴史的研究をしなければならぬ。この研究に依つて吾人は過去の劇評が如何なるものであつたかを大觀することが出來、且今日の劇評が如何なる地位にゐるかを明かに知ることが出來る。

三

アリストテエレスが藝術に對した態度は、或重大な點に於いて、吾人が藝術に對する態度とは全く異つてゐる。彼の時代は實際と藝術との間に明かな區別を置かない時代であつた。彼も亦その時代の人として、この二つの間に確とした區域を置かなかつたのである。今日に於いては藝術に對する態度が、實際に對する態度とは全く異つて來た。ゴンクウルの小說――「マネツト・サロモン」――の內に或モデルのことが書いてある。平氣で大勢の美術學生の手本になつてゐたこのモデルは、窓から見知らぬ人に覗かれて、慌てて肌を隱したといふことだ。美術學生は、藝術的態度をとつてゐるのだから、モデルに對してに何でもない、恰も石膏か何かの手本を寫してゐるのと同じ心持なのだ。然るに窓から覗いた人は、實際の人生といふ全く異つた態度から見たのだ。尤も、今日でも藝術を取扱ふのに、恰も實際を取扱ふやうにする人がある。小說は實際に起つたことを書いたものでないから、價値がないといふやうなことを言ふ人がある。希臘時代の批評の態度は一般にこれであつた。希臘の批評家は

舞臺者にも藝術と實際の人生とに對して——映つた姿とその實體とに對して——同一な道德標準を當てはめようとした。故に彼等の批評は、常に道德的の色を帶びてゐる。ソロンは、その時代の俳優興行主テスピスに向つて、お前はどうしてあんな大勢の人の前で、あんなに澤山嘘をつくことが出來るのだと訊いたさうだ。

然るに吾人は今日、實際の人生を藝術的の見ものとして考へる。藝術そのものよりは、もつと深い藝術として考へる。かるが故に、バァリの言つたやうに、絶好の悲劇が演ぜられてゐる劇場も、今隣り町で同事組の絞刑が執行されるといふ噂が立てば、忽ち空つぽになつてしまふだらう。

希臘人の倫理的思想から自然生れて來る思想は、劇は直接に道德を教ふべきものだといふことである。この思想は十八世紀の總ての批評の土臺となり、同じ時代の大部分の劇作の基礎を成した。

しかも、近代の思想が全くアリストテエレスを離れることが出來ないのは、性格と脚色との重大な關係に就いて、彼の說いたところに依つてである。アリストテエレスの本文に依れば、「悲劇は行爲の模倣である、而して人間の模倣ではない……それゆゑに演劇上の行爲は性格の表現ではない。性格は行爲の補助をなすものである。それゆゑに悲劇の目的は、出來事である、脚色である。そしてその目的が總てのものの內で最も大切なものである。繰り返して言ふ。行爲なくして悲劇はない。性格なくとも悲劇はあり得る……脚色は悲劇の第一原則である、悲劇の神髓である。性格は寧ろ第二の地位に

なる。」

從來の學者は、この文句を以て、性格の發展は脚色の組立よりも大切ではないといふことを意味するものゝやうに解釋して來たが、それは間違つてゐる。アリストテエレスは、この文句に依つて藝術的の評價を企てたのではない。科學的の分類をしたのだ。即ち彼は藝術といふ廣い世界に於ける脚本といふ一つの國の特徴を擧げたのだ。脚本が他の藝術と異る點は、行爲にある、動作にあると說いたのだ。若し脚本の特徴が行爲にあらずして性格にあつたら、ラ・ブルユエエルの「人さまざま」も脚本だといふことが出來る。「スペクテエタ」の初めの方の號の倶樂部の描寫も脚本だといふことが出來る。併しながら、性格はもと孤立の力である。劇を作るには、これらの力が互に相衝突しなければならぬ。その證據にはアリストテエレスの言つた如く、行爲なしの劇はあり得ぬが、性格なしの劇はあり得る。即ちメロドラマ――機械的の悲劇――は、性格なしの行爲を現してゐる。しかも世の中には、反對の場合即ち行爲なしの性格がイプセン劇の或物に書かれてゐることを主張する人がないでもない。これらの人は行爲といへば必ず表面的な騷がしいものでなければならぬと思つてゐる人達だ。彼等は、主人公が何かの道具を毀すか、女主人公がその夫を井戸の中へでも突落さねば滿足し得ない人達だ。精神的脚色、内部意志の結構、精神的冒險、アリストテエレスの所謂「行爲」の内には、總てこれらが含まれてゐるのだ。

アリストテエレスにして若し科学的分類の為に満足してゐたら無事だつたらう。不幸にも[illegible]を技術上の方法に於て論ずるに当つて、彼は劇の組立の上から、脚色が先づ第一にすべきものだとしたらしい。先づ筋を立てて、それへ種々の性格を附加する方法を好しとしたらしい。併しながらこれは最も悪い遣り方だ。ロバト・ルイス・スチウンソンの説に依れば、小説の作り方には三つ方法がある。第一は先づ脚色を立てて、そして、それに適應する性格を探すのだ。第二は先づ性格を捉まへて、それから筋を立てるのだ。第三は或雰囲気を捉まへて、それからそれを現す為に、人物と行為とを拵へるのだ。成程小説家或は劇作家に、この三つの方法の内、いづれを選ぶも勝手であらう。併しながら、いづれを選んでも好いといふ法はない。今日の問題劇の多くが不満足な印象を残すのは、作者が先づ第一に目今の問題だけを考へて、それからそれに適應する人物を作るからではないか。

尤も、アリストテエレスが性格に比して脚色を貴んだ所以は、多少その時代の事情に寄つたところもあつたらしい。彼の時代には、今日吾々がメロドラマとして排斥するやうな奇怪至極な出来事が随分實際にあつたのだ。それに人の性格が、今日のやうに複雑でなかつたのだ。加ふるに彼の時代の悲劇は、稍もすれば彫刻的な「動き」のないものに成り易い傾向を持つてゐたのだ。アリストテエレスの説は、臨機應變の說だつたに違ひない。

以上は、アリストテエレスの説を適用する上からの議論である。次には彼の說で今日の人が全く用

ゐてゐない方面を說かう。アリストテエレスは悲劇を論ずるに二つの道があるといつた――一は悲劇それ自身を論ずるのだ、一は劇場に關してそれを論ずるのだ。この場合「劇場に關して」といふ詞は、舞臺をも看客をも含むのである。一般に今日の劇評には、舞臺及看客の實際的條件に關して脚本を論じてゐるものが誠に少い。

この重大な點を十分に考へてゐた過去の劇評家で、著しい人は、伊太利復興期の人ロドヰコ・カステルエトロである。カステルエトロは、脚本を論ずる場合に、それが限りある時の間に、限りある場所の內で、各種の人間が群集してゐる公開の場所に演ぜらるゝといふ事實を常に條件に入れてゐた。彼の結論は今日より見れば古い。併しながら、彼の議論の方法は正しかつた。今日沙翁劇と近代劇とを比較して論ずる人を見るに、多くはこの舞臺と看客とを無視してゐる。シエエクスピア時代の舞臺及び看客と、今日の舞臺及び看客との間に差別を見ないで、それを論じたところでなんにもならぬ。

ハムレットが幽靈を待つ間に醉漢についての道德觀を述べたり、或はまた俳優に演技上の講義をしたり、ポロオニアスが自分の息子に長々と意見を述べたりしてゐるのは、あの時代の舞臺の構造に「エエプルン」と稱する舞臺端より前へ出たプラットフオムがあつたからだ。エリザベス時代の俳優は、このエエプルンへ出て三方から客に取卷かれたものだ。エエプルンは時代の進むに連れてだんだん引込んで來て、今では全くなつてしまつた。エエプルンの存在してゐた時代に、衣裳を着けた演說とで

もいふやうな劇が行はれて、それがなくなつた今日に於いて、繪畫的な近代劇が行はれるやうになつたのも無理はない。勿論エリザベス時代の劇と、近代劇との差別の原因は、決してエエプルンがなくなつたことばかりではない。併しながらこれが一つの原因を成してゐたことはたしかだ。併し、今日の批評家は、全くこれを無視してゐる。看客を無視するといふ上から言つても、沙翁劇を論ずる人は多くあの時代の看客の要求を忘れてゐる。エリザベス時代の劇に戰爭や決鬪や人殺しの多いのは、決して脚本作者が藝術上の意味からしたことではない。エリザベス時代の看客が、始終見慣れ聞き慣れてゐる事件を要求したからだ。決して藝術上の要求に應じたのではない。

アリストテエレスの後繼者にロンギヌスといふ有名な批評家がある。この人は劇の詞に就いては折折論じたが、劇そのものには取扱はなかつた。彼は、正しく「近代的」とも言はるべき人だ。アリストテエレスの大なる務は分類にあつた。彼は科學的批評家の第一人者であつた。併しながら、ロンギヌスは、彼とは全く異つた種類の批評家であつた。ギボンの書いた日記の内に、かういふことが言つてある。今日まで自分の知つてゐる批評の爲方は唯二つだ。一は精密なる解剖である、一は無意味な感歎である。然るにロンギヌスは世に第三種の批評があることを示してくれた。彼は本を讀んで得た自分の感じをありの儘に傳へた、と。

ロンギヌスは印象的批評家の第一人者であつた。彼はアナトオル・フランスやジウル・ルメエトルな

ど と直ちに肩を並べることの出來る人だ。

ジョンスンの言ふところに依れば、新作家或は新作に對する批評の爲方は、明かに三種ある。第一は全く規則を知らない人だ、彼等は天性の趣味感情から總てのものを論ずる。第二は規則を知つてゐて、規則に據つて論ずる人だ。第三は規則を知つてゐながら、規則を超越してゐる人だ。ジョンスンはこの第三のものを一番好しとし、第一のものをそれに次ぐものとし、第二のものを全然排斥した。併しながら吾人は、この第一のものを批評家の部類に入れることは出來ぬ。そこで殘るには第二種と第三種とである。卽ち正しい標準と自己の趣味とに據つて批評する人と、正しい標準を滿足させるやうな名作の研究と規則そのものの研究とに依つて鍛へ上げられた趣味を以て自己の得た感じ卽ち自己の得た印象を直ちに傳へる人とである。今日の批評の主なる二派は、卽ちこの二つだ。前者を歸納的批評家といひ、後者を印象的批評家といふ。この兩派の間には常に猛烈な戰があるが、仔細に兩派の特徵を比べて見ると、彼等自身が互に考へてゐるほど大きな相違はないやうだ。

歸納的批評家は、その性質上知的である。彼にとつて大切なものは感情にあらずして理解力である。彼は吾人と感情を共にしようとはせぬ、唯吾人と思想を共にしようとする。この種の批評家の樂しみは分類である、比較である。併しながら、この種の批評家とても、人間である以上は全く感情を離れることは出來ぬ。然るにこの派の批評家は縱し感情が起つて來ても、決してそれを信じない。

印象的批評家は感情に重きを置く。彼は一般概念や客觀の權威を感情ほどには信じない。この深い根本原理とするところは、吾人がそれを知ると知らざるとに關せず、吾人は吾人自身の内に閉鎖されてゐるといふ事實だ。ナトオル・フランスが歸納的批評家の頭領ブリュヌチエェルに答へたところもこの根本原理である。フランスは世に客觀的藝術といふものがないやうに、客觀批評といふものもある筈はないと言つた。吾人は決して吾人を出られるものではないと言つた。吾人は吾人自身といふ永久の牢獄に閉籠められてゐるものだと言つた。併しながら、フランスの詞にも少し誇張に過ぎるところはある。自己以外の宇宙は自己を通じて始めて知ることが出來るといふ事實は、決して宇宙に遍在する無數の事物に對して一般的の判斷を與へる妨げにはならぬ。フランスの言は、唯に客觀的批評を否定するのみではない、總ての歴史を否定するものだ、總ての科學を否定するものだ。同時にまたフランスの説は、批評といふ事實に對する個人の貢獻を認めるのみであつて、これに對する時代の貢獻を忘れてゐる。

とはいへ、印象的批評家の自己中心主義と内觀的習慣とは純正及び誠實といふ著しい美點をもつてゐる。所謂「客觀的」批評の一大缺點は、自己を無く傾向にある。

印象的批評家は常に自己の感じに對して自然な純な喜びを感じてゐる。彼は一つの作が自分を喜ばせればそれで好いのである。先祖がそれを喜ばうが喜ぶまいが、子孫がそれを喜ばうが喜ぶまいが、

それは關係のないことである。自己の喜びを人に傳へるには、先づ自己の說明をしなければならぬ、先つ自己の性質の說明をしなければならぬ。かるが故に、印象的批評家は、自己の解剖をしなければならぬ。自我 Ego の心理を說かねばならぬ。彼は自己の靈魂の探險記を語るものだ。

これあるが爲に、印象的批評家は虜利己主義 Egoist の譏りを受ける。併しながら、かかる罵詈をするのは批評の性質そのものを知らぬ人のことだ。自分自身の名で自分を發表する人よりは、一般的の名で自分を發表する人の方が罪が深い。批評に於ける利己主義の反對者は、多く自分の利己主義を犯されるといふ心配からそれになるのだ。

一箇人が自分の印象を他人に傳へる場合にその印象を受ける性質に就いて何も言はなければ、讀者はその印象に向つて判斷を下すべき道を失ふ。印象の價値は、その印象を受けた人が理想的看客に對する距離の度合にある。印象的批評家は、讀者がその批評家自身を解釋するに必要な材料を供給しなければならぬ。彼は自ら自己の信任書を書かなければならぬ。

批評家の讀者に對する權威は抑も何であらう。批評家の權威は決して外面的な法則だの型だの規則だのの內に見出だされるものではない。それは印象の精緻と微細と明晰との內に見出だされるものだ。それを取らうと取るまいとそれは讀者の勝手である。讀者は是に向つてかう言ふであらう。「いや、私はこのやうには感ぜぬ、併しながら、私の感じとこの人の感じとを比べたお蔭で、私自身の喜びを一

層明かに實現することが出來た。」また或讀者はかう言ふであらう。「さうだ、これは私がぼんやり感じてゐるところだ。この人の感じの記載は私の感じを一層明にし一層廣くし一層強くしてくれた。」批評家の權威はここにある――批評家の興味も批評の用も總てここにある。

併しながら世の中には絶對的歸納主義といふものもなければ、絶對的印象主義といふものもない。最も頑固な歸納主義者でも、時には印象主義者となる。最も獨立的な印象主義者でも、先祖から傳へられた文學上の型や定則を全く離れることは出來ない。これを要するに、いづれの種類の批評家でも、詮ずるところは性質の問題になる。印象主義たるも歸納主義たるも、等しく自己の性質の命令である。而して自己の喜ぶところを人に勸めるまでである。かくして理想的批評の意義を明かに知れば、吾人はテニスンが死に瀕して言つたといふ一言をしみじみと思ひ出さずにはなられぬ――「好き批評家は好き作家よりも稀である。」

併しながら、テニスンは、それよりもつと前に、それとは異つたことを言つてゐる。この場合彼は最も好き批評家にも終に及ぶべからざるところあるを說き、最も惡き作家にも必ず測るべからざるところあるを說いた。或人がテニスンに向つてショエツトの祈禱の詞を引用した。その祈禱は、他人が自分を見るやうに、自分で自分が見たいといふ願であつた。テニスンはこれに向つてかう答へた。「いや、私はさやうなことを祈ることは出來ぬ。他人といへども決して人の內部の我を十分に見ることは

出來ぬ。」と。畢竟人生は總ての批評を無用だと思はせるほど朦朧たるものである。人の書いた文章は、詮ずるにその人の思想感情の大海の表面に現れた泡に過ぎぬ。誰かこの大海の底を極め得ようぞ。吾人にとつては過失とも見え、不適當とも見える點が、藝術家の內部的精神的調和にとつては必要缺くべからざる部分であるかも知れぬ。藝術家の內部的調和は永へに吾人の深秘である。ボオル・ブウルジエの曰く、「あらゆる創作的精力の內には、何か深秘的な神聖なものがある。それは到底吾人の議論の及ばぬものだ。吾人の判斷に餘るものだ。」と。

劇評の價値

劇評といふものは果して價値があるかどうかといふ事は、俳優は勿論、興行師も看客も劇評家自身も常に疑ふところである。僕自身も暫くこれを疑つてゐた。

然るにこの頃、古雜誌の中から偶と英吉利の劇評家ウヰリアム・アアチャのこの事に關する短い說を見出だして、稍啓發するところがあつたから、今日はその說を紹介したいと思ふ。

アアチャの曰く――

「劇評に價値ありや」といふ問が發し得られるなら「人生に價値ありや」といふ問も發し得られる。實際この「人生に價値ありや」といふ問は、從來多數の人が發したところであり、これに向つて多數の發明な答が與へられた事である。或は「有り」と、或は「無し」と。併しながら「無し」といふ答は、終に論ずるに足らぬといふ事を先づ告げて置きたい。成程この否定的な答は此處彼處の一個人一個人に影響を與へ、或は彼を獨身生活に導き、或は彼を自殺に誘つた。併しながら人生――といふ宏大な現象――は少しも變らずに進行して行く。一個人の自殺は一つの裂目を造る事ではあるが、その

裂目は直ぐに充たされてしまふ。若し一種族全體の自殺といふものがあるとしても、それが人生を滅ぼすといふ事は出來ない。ただ人類發達の進行を僅に幾百萬年か滯らせるに止まる。

劇評も丁度これと同じである。その無用なる事を證據立てる事は出來る。その邪惡なる事を證據立てる事は出來る。その有罪なる事を證據立てる事は出來る。併しながら劇評はそれにも係らず進行を續ける。それは抵抗すべからざる人間本能の聲である。人間といふものは自分が面白かつた總ての事に就いて總ての話をし或は話を聽く事を欲する。芝居は人間に取つて確に面白い。面白くなければ存在し難いから。それ故に芝居が存在する限りは劇評も存在しなければならぬ。

「併しソフォクレス、エウリピデス時代のアテンには劇評はなかつた。シエエクスピア、ベン・ジョンスン時代の倫敦にも劇評はなかつた。併しながらその當時に於いても芝居はあれ程盛であつたではないか。」といふ人があるかも知れない。事實若しさうであつたならば、この說は實に秀拔な議論である。併しながら事實はさうでない。成程當時には新聞といふものがなかつたから、新聞の劇評といふものはなかつた。劇評をして飯を食ふといふ人は恐らくなかつた。それも全然無いといふ事を證據立てるのは難しい。併しながらアテンは劇評家の町であつた。アテンには戲曲及演技に就いて特別なオオソリチを持つてゐる人が澤山ゐた。それらの人に對して公衆は多少の注意を以て耳を傾け、それらの人を作者や俳優は輕蔑したものである。私は學者ではないから確乎とした證據を擧げてそれを說明する

事は出來ないが、それは人生の一般知識から推して論ずる事が出來る。併しながら英吉利となると、大昔から新聞劇評の起るまでにかやうな劇評家の澤山存在してゐたといふ多くの實證を擧げる事が出來る——新聞劇評が一つの職業となつたのは、まだつい一世紀前のことだ。併しながら近年になつて素人劇評家卽ち口の劇評家が專門劇評家卽ち筆の劇評家に對して頭を擡げて來た。十八世紀のカッフェ黨の復活の外諸々の劇道倶樂部の創立が卽ちこれである。

演劇のある所にはきつと劇評家がゐる。演劇と新聞とが共に存在する處にあつては、劇評家は新聞紙に自己發表の自然な天地を見出だす。かやうな普遍的の現象は、その根柢深き理由を人生其者に持つてゐなければならぬ。若し世界に於ける總ての劇評家が、自己の職業の邪惡なる事を悟つて、明日トラッピストの寺（無言の行をする寺）へはひつて——一種の「種族的自殺」をしても、明後日には、新しい劇評家の種族が興つて來るだらう。一言にしていへば、批評といふものは美術作品の刺戟に依つて起る逃るべからざる反動なのだ。

「劇評は逃るべからざるものであるといふ事は許されても、まだ劇評は好いものであるか惡いものであるかといふ問題は殘つてゐる」といふ人があるだらう。よし、私は先刻用ゐた比論をまた用ゐよう。「人生は生きてる價値があるものか」といふ問に對する最も好き答は「それは生きる人に依る」といふのだ。それと同じに「劇評は書く價打があるものか」といふ問は「それは書く人に依る」といふ答に

依つて解決が出來る。疑もなく世間には劇に就いて隨分な無學な莫迦な事を書く人が澤山ゐる——丁度美術や音樂や文學に就いてもさういふ批評家がゐるやうに。劇場の人を引きつける力と專門の智識がなくてもやれさうに見える事とが、多數の無資格な人を劇評に誘惑するのは事實だ。併しながら劇評なるものが劇文學に取つて大なる價値のあるものであり、又實際今まで價値のあるものであつたといふ事は少しも疑へない。

劇評が俳優にとつて實演上の助けになるかどうかは極めて疑はしい。俳優は俳優その人であつて、自分がする事の出來る事をするだけである。彼は自己の人物を變へる事は出來ない。彼は一度間違つて學んだ事を容易に忘れる事は出來ない。それ故に一二の稀な場合か、然らずんば細かい點に於いての外、その藝術は最も精密な劇評に依つてでさへ益を得る事は少い。併しながら眞面目に自分の心を量る事が出來る俳優で「好き注意」の（實演上の價値と言はないまでも）獎勵がなくても構はないと主張する事の出來る人が一人でもあらうか。世間には批評を讀む事を全然絶つといふ事の出來るやうな意志の力を實際に持つてゐる俳優がある——私はかかる俳優を極力責める。又世間には、賞讚に飽いてもうさういふ事に何等の興味をも感じない若い俳優もあらう。併しながらこの職業を取る多數の人は、批評は拍手と同じく、藝術品の刺戟に依つて起される自然の反動であるといふ事を認めてゐる筈だ。さうしてその反動の起らない場合を寧ろ悲しんでゐるではないか。

批評の實演上の價値に就いて言つて見れば、確な演出者、確な作者、確な俳優で、全然劇評を廢めて貰ひたいと思ふ人が一人でもあらうか。成程劇場の周圍には常に有害な傭店がある。併しながらその大部分は批評といふものではない。批評とは似ても似つかぬものだ。最後に、劇評といふものは一つの獨立した藝術として——或は寄生的な藝術としてでも——それ自身固有の價値があるものかどうかといふ事を考へたい。劇評は一個の藝術として演劇世界と殆ど同じ比例に於いて盛になる。劇壇が活動すれば劇評も活動する。作者が鈍な時代にはそれを批評する者も鈍だ。私の小さい書齋の二三の棚には、過去半世紀の佛蘭西の新聞記者の劇評を集めたものが一杯納めてある。私は常にこれを再讀三讀して何日も興味を感ずる。我英國の文學にあつてもハヅリツト Hazlitt リイ・ハント Leigh Hunt チヤアルズ・ラム (Charles Lamb) それからジヨオヂ・ヘンリ・ルウス (George Henry Lewes) の如き人が書いた名文の或物は何れも劇評である。

アアチヤの説は大略かういふのだ。「作者が鈍な時代には、それを評する劇評家も鈍だ」などは好く日本現時の劇壇の事情に當つてゐるではないか。劇評が俳優の實際上の藝に益する處がないといふ事を認めると同時に、これなくして進める俳優が一人でもあるかと言つてゐるのも高い識見だ。日本現時の俳優も、實際の藝の上の細かい事は知らず、藝術としての演劇を見せなければならぬといふ上から言つて、識見ある劇評の手引なしに一歩でも進むことの出來るものがあるだらうか。

アアチヤが最後に藝術品として述べたハヅリツト、ハント、ルウス三人の劇評は、アアチヤ自身が三册の書に纏めてヲルタ・スコツト書店から出してゐる。又アアチヤ自身は一千八百九十三年から自分の書いた一年間の劇評を一册一册に纏めて同じ書店から出してゐる。これは一千八百九十七年まで丁度五册僕の手許にあるが、その後はまだ纏つて出ないらしい。これを讀んで見るとアアチヤ自身の劇評も亦藝術品として立派なものであるといふ事が分かる。

その他英國の劇評家の劇評集はクレメント・スコツト（Clement Scott の「昨日及今日の劇」といふのがある。これは批評としてよりは記錄として價値がある。グライン J. T. Grein の劇評集にグリイニングとエエレエ・ナツシユから毎年一册宛出てゐる。近く出たので注意すべき劇評集はバアナアド・シヨオの「演劇評論」二册とヲオクリの「劇と人生」一册とである。この二つは何れも近世劇の批評に於いて豐富である。

演劇美術問答

演劇は藝術である、芝居は美術であると云ふ事は、一口に好く人の言ふ處であるが、演劇はどう云ふ事をするから美術であるのか、芝居は一つの藝術として獨立するのに、どれだけの要素を具備して居るのか、これを明瞭に說明してくれた人は、まだ日本には無いと思ふ。多くの人は演劇と云ふものと、脚本といふものとを混同して居るやうであるが、恰も水彩畫が一つの美術として立ち、油畫がそ一つの美術として立つて居るやうに、演劇といふ美術と、脚本と云ふ美術とは、自から別な二つのものであらうと思ふ。

近頃この「美術としての演劇」と云ふものを、非常に明瞭に說いて呉れた小さな薄い本が西洋から日本に渡つて來た。この本は價も安し、文章も平易であるから、我々日本の學生の間にも多く讀まれた事と思ふが、未見の人の爲に、この書の梗概を述べて、演劇が一個の美術たる所以を紹介して見たいと思ふ。

併しこの本は演劇と云ふものが、一つの獨立した美術として、この世の中に存在して居ると云ふ事

を、餘りに強く說かうとした爲か、演劇と密接の關係ある文學の方面、卽ち戲曲、脚本と云ふ方を、少し輕く見過ぎたやうな感がある。併しながら又、殆んど戲曲脚本を無視するまでに一個の獨立した美術としての演劇と云ふものを強く說き表してあるから、從つて分りも早い。

その本と云ふのは英國現代の老女優エレン・テリイの息子のゴルヅン・クレイグ Gordon Craig と云ふ人が著はした『演劇の美術』と云ふ本で、曾て雜誌『歌舞伎』に見えた平田さんの「寫實とその反動」の中にも一寸紹介がしてあつたと思ふ。クレイグと云ふ人は俳優として、母エレン・テリイの相手となつて舞臺に出た事もあつたやうであるが、現今では最新派の大道具として英國劇界の有識者間に知られて居る。

この本には一人のステイジ・ヂレクタア卽ち舞臺監督と一人のプレイゴオアア卽ち好劇家と、この二人の問答が書いてあるので、云はば「演劇美術問答」とでも題すべき本である。好劇家は劇場に關するいろんな問を發する、舞臺監督は一々丁寧にこれに答へて居る。この答の中には、クレイグが今迄舞臺の上で經驗した事、或は將來舞臺の上に實現して貰ひたい希望などを遺憾なく述べてあるので、これを紹介するには、矢張一々問答體にして紹介するのが面白いのであるが、それは他日小生がこの本を全譯する時に讓る事にして、今は唯クレイグの答を集めて、その梗概を傳へる事にしよう。

先づ初めに舞臺監督は、抑も演劇美術とは何かと云ふかと好劇家に尋ねて居る。好劇家は、それは舞

尚演技を云ふのであらうと答へる。イヤ演技は演劇美術の一部分であつて、その全體ではない、と云ふ文句を冒頭にして舞臺監督は、これから演劇美術の要素を擧げはじめる。演劇美術の要素は、先づ第一に科であつて、これは演技の精神である。第二は詞で、これは劇の本體である。第三は線及色で、これは舞臺の中心である。第四はリズム即ち節奏で、これはダンス即ち舞踊の要素である。このダンスといふものは、西洋の舞臺にはあるが、日本の舞臺にはない、けれども節奏といふ事は、日本の所作即ち踊に現はれて居るから、この要素の全然分らぬ事はない。この四つの要素が集つて始めて演劇といふ一つの美術になるのである、と斯う說いてある。

次にクレイグは、將來の演劇は如何にして改良すべきか、將た如何にして改良せらるべきかと云ふ、這頃日本でも喧しい問題に對して、その希望する處を述べて居る。クレイグの說に依ると、演劇の復興は、ステイジ・ヂレクタアの復興である。芝居の改良は舞臺監督の改良であると言つて居る。このステイジ・ヂレクタアなる者は、まだ日本には無いと云つて好い。黒衣を着た舞臺の奥をコソ〳〵と驅け歩く狂言方をステイジ・ヂレクタアといふ事は出來ない。彼等は序幕は誰の持、二幕目は誰の持と、各々持場を極めて居るので、序幕から大詰迄の全體の舞臺を監督すべき人を戴いて居らない。立作者といふものであるが、西洋の舞臺監督だけの仕事をしては居らない。從つてクレイグの說に則つて、日本の演劇を改良しようとするには、從來の立作者を進歩させて、西洋の舞臺監督の域に到らし

ゐるか、然らずんば新に舞臺監督と云ふ一員を置いた後にしなければならぬ。時事新報で演劇改良意見を俳優間に叩いた時、高麗藏はスティジ・マネジャアの好いのを置かなければならぬと云つて居つたやうであるが、高麗藏の所謂スティジ・マネジャアにして、果して西洋の舞臺監督（ステイジヂレクタア）なるならば、彼は自ら、英のクレイグと說を同じうしたものであると言つて好い。然らば西洋の舞臺監督といふものは如何いふものであるか、何をするものであるか、といふのに、クレイグの說く處に依ると、總てを監督する人である、舞臺に關する總ての者を監督整理する役である。先づ第一にステイジ・カアペンタアス卽ち大道具、第二にエレクトリシアンズ卽ち電氣屋、第三にウイッグ・メイカアス卽ち床山、第四にコスチウミアアス卽ち衣裳、第五にシイン・ペインタアス卽ち背景揮毫者、第六にアクタアス卽ち俳優、この六種の員數の全體を監督して行くのか、舞臺監督の役である。クレイグの說は、かういふ仕事をする舞臺監督の豪いのが出なければ、芝居は決して善くならない、理想的の舞臺監督の生れた時が、卽ち理想的の演劇が生れた時であると云ふのである。

然らばどういふ舞臺監督が出て來れば立派な芝居が出來るのであるかといふ好劇家　問に對して、クレイグは、理想的舞臺監督なるものの性質を說いて居る。理想的舞臺監督の先づ第一に爲すべき事は、脚本の精讀である。先づ場に上すべく一つの脚本を撰んだならば、それを精しく讀む、これは無論の話だ。精しく讀んで、これを舞臺に現はすには、どういふ風にしたら好いかといふ事を熟く考へ

る。クレイグはこの條下でステイジ・ヂレクションの不必要なる事を論じて居る。西洋の所謂ステイジ・ヂレクションは、日本の脚本のト書並びに舞臺の拵へ、合方、場割などといふものを悉く含んで居るので、脚本の中の白以外の文章を引つくるめていふのである。日本で戯曲にト書といへば「ト時の鐘鳴る」とか「ト重兵衛下手の提灯を取り、燧火を點ける、道十郎立上り」とか「ト提灯を持つて玄關口へ出る」とか白と白の間に挾んだ文章のみをいふやうであるが、ここでは假に、西洋のステイジ・ヂレクションをト書と譯して話をするから、その積りで聽いて貰ひたい。さて、ト書不必要論は隨分と難しい問題である。現にこの問答をして居る好劇家も、脚本にト書がなくて白ばかり書いてあつたならば、第一舞臺監督、困るだらう、それを一概に不必要だと言ふのは如何だらうといふ疑問を發して居る。クレイグは、例を引いてその不必要なる所以を說いて居る。先づ第一に持出したのは、ハムレットの序幕の一番初めである。今坪内博士の譯に依つてそれをここに抄して見る。

バアナードー「何者ぢや

フランシスコー「アイヤそこもとは何人、すみやかに名のりめされ

バア「殿下萬歲

フラン「バアナードーどのではムりませぬか

バア「いかにも

フラン「刻限通りよくこそ御參勤下されました

バア「只今打ツたは恰ど十二時いざ退つて休息さッしやれ

フラン「忝うムる、イヤモ嚴しい寒さでムりまする、實は最前より氣持わるく

バア「何も別條はムらなんだか

フラン「鼠一疋ごそつきませぬ

バア「ム丶休息さッしやれ

フラン「ム丶

バア「アヽこりやノ丶、若し途中にて同役マーセラスまツたホレーシォどのに出會めさらば、

こよひは兩氏も夜衞の筈ゆゑ急ぎ參らるゝやう傳へておくりやれ

クレイグは、これだけの白を讀めば、序幕の景色は、充分解る筈だと言ふのである。第一に夜の十二時であるといふ事が分る。第二に戸外だと云ふ事が分る。第三に或る城の番兵が、今交代をする處だと云ふ事も分る。非常に寒いと云ふことも分る。非常に靜だと云ふ事も分る。非常に暗いと云ふ事も分る。これだけ分れば、もう澤山ではないか、これ以上に加へた脚本家のト書は明に不用物であると言ふのである。續いてクレイグのいふのに、俳優が脚本の白を訂したり、技巧をしたり、下らぬ白を加へたりすると、作者は自分の領分を犯すものだといつて直ぐ怒る。併し俳優といふものが、一個の

美術家である以上は、作者のト書といふものは、作者が俳優の科目の領分に侵入したものではなからうか。白の技巧を見て作者が俳優に對して怒るなら、ト書を見て役者は作者に對して怒らなければならないと言つて居る。然らばト書と云ふものは、全然價値の無いものかといふ好劇家の問に答へて、クレイグは、脚本の讀者に取つては、全然無價値なものではないが、舞臺監督と俳優とに取つては全然價値の無いものであると言つて居る。併し沙翁もト書を書いたではないかといふ好劇家の問に答へて、クレイグは、沙翁は決してト書を書かなかつたと言つて居る。ハムレットにもロメオ・エンド・ジユリエットにもキング・リイアにもオセロにもト書はない。史劇の或物に僅に行列などの記載があるのみである。普通吾々の手に入るハムレットの脚本を見ると「序幕。第一場。エルシノオア。宮城前の露臺。」と書いてある、けれどもこれはマロオンと云ふやうな人が書加へたものなので、決して沙翁の書いたものではない。沙翁は只 Actus Primus. Scoena Prima といふ風に拉甸語で只「序幕。第一場。」とだけしか書かなかつたのである。ロメオ・エンド・ジユリエットを見ても普通の本には「序幕。第一場。ヹロナ。往來。」「第二場。一街路。」「第三場。カピユレット邸の一室。」と云ふやうな事が書いてあるが、沙翁の原本を見ると、拉甸で「序幕。第一場。」「第二場。」「第三場。」と云ふやうな事しか、全戯曲を通じて書いて居らぬ。キング・リイアも同じ事である。偖場割の方はさうとして、俳優の科(しぐさ)の方は如何であるかと云ふのに、普通のハムレットの本を見ると、「ハムレット、オフイイリアの

幕に飛入る」とか「リアルチイズ、彼と掴み合ふ」とか「從者、二人を取り押さへる、二人幕より詣上る」とか書いてあるが、これ等も原本には全く無い詞なので、總てマロオンとかカペルとかセオボオルドとかいふ人が書加へたものである。故に吾人は沙翁を讀んで、これ等のト書とは全く違つた動作を心に描いても仕方が無いとクレイグは言つて居る。

脚本を精讀した後、第二に舞臺監督は何をなすべきかと云ふのに、先刻云つた色と線と云ふ事を考へなければならぬ。この脚本のこの場は、どう云ふ線を以て組立つべきものであるか、又この場はどう云ふ色を以て現すべきものであるか、黄色であるか青であるか、或は黄色と青を混ぜたものであるか、如何いふ色を用ゐたならばこの場の精神を充分に現すことが出來るであらうかと云ふ事を考へなければならないのである。ここで好劇家が又クレイグに問ふには、貴方はさう言ふが、背景を描く事迄舞臺監督が干渉する事は出來まい、背景は宜く畫家に一任したらよからうと言つて居る。するとクレイグは、イヤさうでない、舞臺の意匠を背景揮毫者に一任すると云ふ事が、既に今日の弊の最も大いなるものである。ここにAといふ人があつて脚本を書く、するとここにBといふ人があつて、Aの脚本を充分親切に舞臺の上に現はすと云ふ約束をする。然るにここにCDEと云ふB或はAとは全く考への違ふ人があるとする。劇の精神を舞臺の上に寫すと云ふ事は、實に微妙の注意を要すべき仕事であるのに、今のAの書いた脚本の背景をBでないCDEといふやうな人に一任して了ふのは果して危

險ではなからうかと言つて居る。さて舞臺監督は脚本を讀んで、劇の精神と調和する色を定め、然る後拱門(アーチ)であるとか、バルコニイであるとか、露臺であるとか云ふものを、舞臺の意匠の中心として摑み、これへ段々と脚本に現はれて居る小道具を加へる。それから一人々々人物を出して、一人々々の動作と、一人々々の衣裳を定める。さてこれ等の準備が整つてから、實際的の仕事が始まる。實際的の仕事とは背景の描寫とか、衣裳の調製とか云ふものであるが、そんな事にまで舞臺監督は手を下さなければならないかと云ふ好劇家の問に對して、クレイグは、さうだ、舞臺監督と云ふものは、見習の時代にさういふ實際上の仕事まで經驗して置かなければならないと言つて居る。さてその次に俳優に役を振る、白(せりふ)と科(しぐさ)を渡す、舞臺浚をする。これで先づ演劇が出來る譯であるが、まだここに大事なことで一つ濟まない事がある、それは光即ち電氣だ。

即ちどう云ふ光をどう云ふ風に用ゐて、舞臺及俳優を照らさうかと云ふのが問題なのである。クレイグの言ふのに、この頃の芝居を見ると、電氣を用ゐて太陽の光や、月の光や、或は室内の光を自然其儘に現はさうとして居るやうであるが、これはとても出來る仕事では無い。自然の光をレプロヅウス(複製)するのが劇場電氣の任務ではない、サツジエスト(暗示)すればそれで好いのだ。如何にも斯うらしいとか、如何にもさう見えるとか云ふ程度のものであるべきで、月の光らしく、太陽の光らしく、室内の光らしければそれで好いのである。大自然を小舞臺の中に束縛したり、寫したりする

事は、とても出來る仕事ではないと言つて居る。自然の光を手本にせずして、抑も何を手本にするか、と云ふ好劇家の問に答へてクレイグは、光線の定め方は、その場の景色とか、衣裳とか、或は色の意味に依る、即ちそれ等のものと調和するやうな色を選ばなければならんと、言つて居る。

光の論に次いでクレイグは、フット・ライト即ち舞臺前の面燈(つらあかり)に就いて論じて居る。西洋でもフット・ライトは有つてはならんとか、有つても宜いとか、大分問題になつて居るものと見える、クレイグはそんな必要論不必要論を唱へてる暇に、フット・ライトを取つて終つて、外の光で俳優の顏を照すやうに工夫するのが一番だ、と言つて居る。現にクレイグは、フット・ライトでない或他の光に依つて舞臺を照す事を實行して居るので、その寫眞まで此『演劇美術』の中に入つて居るけれども、その方法は分らない。フット・ライトの餘り愉快なものでないといふ事は、日本の看客も經驗する處である。歴史を調べて見ると、十七世紀の頃から、既にこのフット・ライトと云ふものは行はれて居つたものらしい。その起源を尋ねて見ると、昔は大な芝居は吊ランプを下げて舞臺を照したものであるが、小な芝居になると、金がないものだから、舞臺の端先(はなさき)へ蠟燭を立並べて、それで舞臺を照したものだ。それから段々フット・ライトに化けて來たものらしい。だからどう考へても二十世紀的に存在の價値のあるものではない、と說いてある。さて愈々これから俳優が出て芝居をするとなる。

愈々芝居をするといふ段になつて、舞臺監督は、登場人物の科、白廻(せりふまはし)にまで干涉すべきものである

かどうか、と云ふ論になる。クレイグは斷乎として、それは無論干渉すべきものである、と言ふ。これに對して好劇家の問ふには、下廻りの中通りの俳優なら兎に角、一座の長ともあるべき俳優が、自分の白廻や自分の科を舞臺監督に訊くと云ふやうな事があり得べき事であるか、第一舞臺監督の方で説を述べた處で、役者の方で言ふ事を聞きはしまいと言ふと、クレイグの言ふには、良い俳優ほど舞臺監督の言ふ事を聞く筈である、何故といへば、舞臺監督と云ふものは、舞臺全體の調和を計つて、君は斯ういふ白廻を用ゐ給へ、君は斯う云ふ科を用ゐ給へと勸めるのであるから、舞臺全體の調和を見る俳優ならば、直に舞臺監督の言ふ事を聞く筈である。俳優が良ければ良い程、自覺と趣味とに於て、舞臺監督の說に一致すべき筈であると言つて居る。斯う言つて來ると、それでは人間ではない、全で人形だと言つて怒る俳優も隨分あらう。併し人形と云ふものは、人形の役に立つもので、演劇の役には立たぬ、演劇は人形以上のものを要する、舞臺監督の命ずる科白に從ふ事を、人形になる事であると思ふのは、大な誤りだ。

次にクレイグは劇場に於ける舞臺監督の位置は、船に於ける船長の位置に同じであると云ふ事を言つて居る。船には如何云ふ人々が乘つて居るか、先づ第一に船長である、それから一等運轉手、二等運轉手以下水夫、火夫など澤山居る。さて船の進むには何が一番肝腎であるか、と云ふのに舵である。舵を取扱ふのは誰かと云ふと舵取である。舵取を監督するものは一等運轉手である。その又一等運轉

手を監督して行くものは船長である。船員は船長の言ふ處に從ひ、船長に信賴して、始めて船は暗礁にも乘上げずに、眞直に目的地へ進む事が出來るのである。船長に從順であると云ふ事に、船全體の整頓秩序を保つ基である。だから船中には船員に對して非常な束縛がある。甚しきに至つては、肉刑を用ゐてまで船員全體の秩序を保つやうにしてある。劇場も恰好さうだ。舞臺監督の命令に從ひ、舞臺監督に信賴して、始めて芝居はその目的理想に達する事が出來るのである。

　次にクレイグは俳優が舞臺監督を兼ねても差支はないか如何かと云ふ事を論じて居る。日本今日の劇場の內部を見るのに、多く俳優がスティジ・デレクタアの仕事をしてゐる。クレイクの說に依ると、これは全然不可。何故不可かと云ふに、ここに一人の座長があつて、これが舞臺監督を兼ねるとすると、勢ひ自己を中心とするから、傍を見る事が出來ない、全體の調和を見る事が出來ない。併し豪い俳優なら好いだらうと言ふ人があるかも知れないが、決してさうでない。俳優が舞臺監督を兼ねると云ふ事は、俳優の本質にも反するし、舞臺監督そのものの本質にも反する。大く言へば人間の本性に反するのである。舞臺の上で動く事と、舞臺の前で見る事と、人間二人の仕事を一人であると云ふ事は、とても完全に出來る筈のものではない。彼の管絃樂と云ふものを見ても、小いのになると、その中の一人がヴィオリンを彈き乍ら拍子を取つて居る。併し大な管絃樂にあつては決して斯う云ふ事は無い。必ず別に一人の拍子を取る人があつて、これが指揮棒を振つて居る。且彈き且拍子取ると云ふ

事はとても完全に出來るものでは無い。それと同じやうに舞臺監督と云ふものは、何處までも俳優と離れて、別に立つて行かなければならぬものだ。

そんならば脚本作者にも舞臺の上の干渉はさせないかと云ふと、クレイグが云ふには、それをさせるのは衣裳、小道具、大道具、或は俳優の科白と云ふものに充分經驗ある作者の場合に限ると云つて居る。ゲエテは非常に芝居の好きな人であつたが、ワイマルの劇場と關係を結んだ時には、つまらぬ事に爲す處を知らなかつたと云ふ事である。"

以上述べた處でクレイグの所謂、理想的舞臺監督の爲すべき事は、略分つた筈だ。最後にクレイグの結論を讀んで見ると、演劇と云ふものは、前に述べた各々の要素の一つ一つが如何に進歩しても駄目なものである。衣裳が綺麗になつただけでは駄目だ。背景が立派になつただけでは駄目だ。これ等の諸要素が一團となつて、システマチックに進歩するに到つて、始めて芝居と云ふものが、進歩するのである。演劇と云ふものは、決して一つの解釋的美術では無い、紹介的美術では無い。立派な一つの創作的美術である。

さう論じて來ると、脚本も要らなくなりはしないか、從つて詩人も要らなくなりはしないか、と云ふ好劇家の問に答へてクレイグは、貴下方は詩人が居らなければ芝居が出來ないと思つて居るが、決してさう云ふものでは無い。詩人無くとも芝居は出來る。芝居の三大要素は、第一アクション即ち動

作、第二にシィン即ち景、第三にヴォイス即ち聲、これだけであつて、恰好脚本家が言語を以て、一つの思想を表すやうに、劇場はこの三要素に依つて、一つの思想を表す事が出來る。今述べた三大要素の內、動作と云ふものの內には、手振と云ふ散文的動作と、舞踏と云ふ韻文的動作とが含まれて居る。景と云ふ中には、光線と衣裳と大道具とを含んで居る。聲と云ふ中には、唄はれる詞と話される詞とが含まれて居る。この話される詞と云ふのは讀まれる詞とは違ふ。脚本中の詞は即ち讀まれる詞であつて、それが俳優の口に上らなければ、まだ話される詞にはならないのである。以上の三大要素さへ集れば、演劇と云ふ單獨の美術を立派に形作る事が出來ると言ふのが、クレイグの最後の結論である。これは初にも述べた通り、演劇を一つの獨立した美術として餘りに強く說かうとした結果、覺えず脚本と云ふものを輕く見るに至つたものではあるまいか。商賣の法を說いて、資本の金を忘れたものではあるまいか。

　近頃アアサア・シモンズの『七美術研究』と云ふ本を讀んだら、その中にクレイグの大道具の評と、並にこの『演劇問答』と云ふ本の批評があつた。それが殆んど僕の意見と同じであるから、これを紹介して僕の批評に代へようと思ふ。シモンズの言ふのに、クレイグの本を讀んで見ると、演劇と云ふものは、何處までも大勢の人に見せるものである。從つて動作と云ふものが主である。動作あつて始めて劇場は人生の堂宇である、美の堂宇である、と云ふ風に言つて居るが、演劇と云ふものは『見

せる」と云ふ處から「聽かせる」と云ふ處を通つて、「理解させる」と云ふ處まで進まなければならない。また人生と云ふものは動作に依つて殆んど完全に表す事が出來ると言つて居るが、「動作の人生」に加ふるに、「言語の人生」を以てしたならば、猶一層完全に其目的を達する事が出來やしまいか。演劇の範圍を動作、景、聲と云ふやうな一材料に止るもの一に限ると云ふ事が果して人生を完全に表す方法であらうか。要するにこの問題は次の問題となる。即ち文藝批評の大家チャアルス・ラムは沙翁のリイアやハムレットは劇場に取つては餘りに偉大なる脚本であるが故に、未だ曾て舞臺の上に成功した事は無いと言つて居る。然るに理想的舞臺監督を以て自ら任ずる大道具の大家ゴルドン・クレイグは、ハムレットは舞臺を無視した脚本であるが故に、舞臺に演ぜらるべきものでは無いと言つて居る。一方では俳優が下手だから演ぜられないと言つて居るのである。一方では作者が拙いから演ぜられないと言つて居るのである。この議論の何れに與すべきかと云ふのに、シモンズは、この場合寧ろクレイグの說を以て正しいとする。何故なれば演技の爲めに書くべき脚本と云ふものを、此場合作者は空想に任して書いて居るからだと言つて居る。

これを要するに脚本作者の美術は、演劇の技巧と協和して、始めてその目的を達するものである。技巧の目的は技巧そのものでは無い。美術家に用ゐられて始めて其目的を達するのである。クレイグの目的とする處の技巧は、脚本作者の技術に待つて始めて量り知るべからざる成功を見るものである、

と云ふのが、シモンズの結論だ。この批評は或は極めて平凡な批評であるかも知れないが、如何にも正しい議論で、吾人後輩、全く口を挿むの餘地は無い。(明治四拾年八月)

ゴオヅン・クレエグの第二對話

ゴオヅン・クレエグ（Gordon Craig）が對話“The Art of the Theatre”を出したのは、一千九百〇六年の事だつたと思ふ。私はその全譯を「演劇美術問答」と題して、私の小さい著述「演劇新潮」の卷頭に載せて置いた。

その後間もなく、クレエグは故國の人々から、かれの眞摯な理想に、唯興味ある理想としてのみ聞かれたのである。かれの美しい詩的な暗示多い言語としてのみ容れられたのである。自分の説が實行の機會をだに得ることも能はざるを見て、彼は徐ろに Cautious な故國を呪はずにはゐられなかつたのである。

かれは去つて伊太利に移つた。そしてフロレンスにあるアレナ・ゴルドニ Arena Goldoni といふ屋根のない古い劇場の所有になつてゐるのを買つて、そこで色々な舞臺上の實驗をする事にした。傍、そこに事務所を置いて、「ゼ・マスク」“The Mask”と題する劇場美術に關する英文雜誌を出し初めた。一千九百〇八年三月の事である。

初の一年は月刊であつたさうだが、餘り賣れないので、第二年期から四季の刊行とした。その第二

年期の第三卷（卽ち自第七號至第九號合冊）に、クレエグは "The Art of the Theatre. The Second Dialogue." といふものを書いた。劇場美術に關する第二の對話である。かれの理想を主張する第一の問答である。野口米次郎氏の親切によつて近頃これを讀む事が出來たから「演劇美術問答」の續編として、ここにその梗概を紹介しようと思ふ。

"The Art of the Theatre" で興味ある對話をした好劇家と舞臺監督とは、幾年目でか又會ふ。

好劇家「大層長くお留守でしたが、又お目にかかれて嬉しうございます。何處へ行つてゐらつしやいました」舞臺監督「外國へ行つて來ました」好劇家「外國でこの長い間何をしてゐらつしやいました」舞臺監督「狩をしてゐました」對話はかういふ調子で始まる。

何を捕りに歩いてゐたのだと言ふと、お伽噺に出て來るモンスタを捕へようとしてゐたのだと言ふ。では Chimaera を捕へようとしてゐたのか、Hydra を捕へようとしてゐたのか或は又 Hippo-griff を捕へようとしてゐたのかと訊くと、それらをみんな一緒にしたやうな怪物で、名を The Theatrical といふ恐ろしい動物を捕へようとしてゐたのだと言ふ。して、その怪物を殺す事が出來ましたかと訊くと、その怪物と友達になる事が出來たと答へる。僅それだけの byplay を演ずるのに何も外國まで出かける必要はなかつたらうと言ふと、外國へ行つて見なければ、その動物の弱點が分からないからだと言ふ。英吉利でその吼える聲を聞いた時分には隨分恐かつた。その洞穴の話や、洞穴に納つてゐ

る骸骨の話を聞いた時には身の毛がよだつた。併し、外國へ行つてから私は要心して狩を始めて見た。すると、或日この動物の踊つてゐるのを見つけた。又他の日にはこの動物が私の眞似をしてゐるのを見た。第三の日には動物の方から私を洞穴へ招待した。勿論、私はその招待に應じた。もう殺さうと思へばいつでも殺せるのだと言ふ。

好劇家には舞臺監督の嘆嗟が好く分からない。現に研究に事寄せて歐羅巴を歩き廻つてなどゐるより、國にゐて芝居を見せてくれる方が、自分にとつては遙に幸福だと言ふ。

その詞をこれ迄四五年前に言つてくれなかつたのだと舞臺監督が怨むと、でも、今まではそれ程目の前の芝居に望を失つてゐなかつたからだ。私は今では劇場を憎んでゐると言ふ。

すると舞臺監督が、それは妙な事だ。あなたは常に劇場を愛してゐる。いつかなどは、劇場藝術に關するあらゆる本を私に持つて來て、讀盡くる所を知らなかつた位ではないかと言ふ。ところが今は病ひになつたのだ。今日ではもう決して芝居の中へははひらない。芝居に關する報道や廣告や訪問記事などを見ると可笑しくなると言ふ。なぜさうなつたのだらうと舞臺監督が不思議がると、私もそれを知りたいのだと言ふ。では、私に醫者になれと言ふのだ。あなたは芝居に對して飢ゑてゐるのだ。けれども、在るが儘では芝居を呑み込む事が出來ないのだ。そこで治療が入るのだ。けれども芝居を變へるといふ事はなかなか一朝一夕には出來ない事だから、その治療は私にはむつかしい。併しあなたの

昔變した芝居がやがてどうなりさうだといふ事が知りたいなら、話をしても好いと舞臺監督が言ふ。

その話なら、もうとうにあなたから聞いた。それは唯私に不滿足を教へてくれただけだつたと好劇家が言ふと、それが私の希望だつたのだ、併し、今話さうといふのはそれとは違ふと舞臺監督が言ふ。だが、もう美術の話だの、美術を入れる殿堂の話だの、劇場美術を形作る三つの部分は Action と Scene と Voice だといふ話だのは少しでもしてくれるな、總てあいつた話はあなたの所謂 Chimera Hippogriff Monster よりも恐ろしい。さういふ時代が來るのを見るには、六千年も生きてゐなければならない……だから、もうさういふ話はしてくれるなと好劇家が頼むと、宜しい、その恐ろしい問題については、あなたが言へと言ふまで一言も言ふまいと舞臺監督が言ふので、好劇家は稍安心して、どういふ訣か知らぬが、いつでも私はあなたが來るのを見ると非常な恐怖に襲はれる。齒の根が合はない、目が釣れて來る、もう迚も助からないと思ふ。「又始めやしないかしら。また將來の劇場美術についての話を始めやしないかしら」と思ふ。併し、かう言つたからと言つて、私はあなたの言ふ所を頭から信じてゐないと言ふのではない。私はあなたの理想の實現については大に力を盡さうと思つてゐる。併し何處から始めて好いのか分からないのだ。あなたが理想を話すのを聞いてゐると、あなたにはもうその理想が實現されてゐると信じてゐるやうなのだ……だから、もう他の人間には手の出しようがないのだと言ふと、それは私の意志ではないと舞臺監督が言ふ。さうかも知らぬが、あなたが私に殘し

た印象はさうだつたのだと好劇家が更に突込んで言ふと、舞臺監督は罪を謝す。そして、今私は劇場美術についての話はしまいといふ約束をしたから、今日は一つ劇場に關する樣々な雜話をしてあなたを娯しませようと思ふ。今夜何處ぞの Music Hall (寄席) を見る爲に土間を二席買はないかと言ふ。好劇家は、私は二年間劇場へ足を踏み入れなかつた。それはこの前のあなたの話のお蔭だ。それだのに、今又あなたは私に (寄席) 見物を勸めるのかと言ふ。さう、さう、あの The Gaiety Theatre が好い。土間を二席。第三列の端が好い、と舞臺監督が言ふ——(Gaiety は英吉利式の他愛もない音樂喜劇を始終演じてゐる劇場だ。)

舞臺監督は尚ほ續ける。二三年前に私はあなたに或巨人の仕事について話をした、吾々は Theatre といふものについて話をした。そして私の建議が餘り大きかつた爲にあなたに尻込をさせた。もうあいふ大きい事は持ち出すまい。以前私があなたに話したのは、美術家としての話だつた。美術家といふものは飛行家と同じ性質を持つてゐて……兎角空へ飛びたがる。併し、今私は地面へ降りて來た。そして美術家であるよりは管理者である普通の stage manager のやうにあなたに話をしようと思ふ……退屈されても構はないから prosaically に話をしよう……

クレエグの第一對話は多くの人から dream に過ぎぬと言はれた、castle in the air だと言はれた。かれの第二對話が、所々に於いて、實際的といふ詞に emphasis を置くのはそれが爲である。

舞臺監督は問詞を續ける。あなたは今でも劇場を愛してゐるのだ。あなたが二年間足踏をしないといふ事實がその證據だ。あなたは或新しい理想を持つてゐるのだ、その理想が劇場では實現されないのだ。理想を實現するには美術家が入る……ところが劇場の中には美術家が一人もゐないのだ、あなたは今でも劇場を愛してゐるのだ。ただ再びそこへ足を踏み入れるには何か理窟がなくてはならない。それをあなたは求めてゐるのだ。その理窟は私が授けて上げようと言ふ。

すると好劇家は、そりやさうかも知れない、併し、もうさういふ事は面白くなくなつた。その理窟をつけるには、以前自分に多くの娯樂を與へてくれた人達に氣を惡くさせなければならないからと言ふ。例へばどういふ人達にと舞臺監督が訊くと、さう、若し Lyceum の役者に芝居をし過ぎると言つたら、きつと彼は怒るだらう。若し Elysium の production は俗惡だと言つたら、私は個人的に交際のあるあすこの Tree を怒らせなければならない。縱ら私が反對をしたところで、役者や舞臺監督といふ者があつたに自分の式を變へる事は出來ない。私は以前のやうに喝采する事も出來なければ、今あなたの勸めるやうに反對する事も出來ないのだ。だから、私は全く興味といふものを失つてゐるのだと好劇家は言ふ――以前自分が樂しませてくれたものの惡口は言へないといふ一言には何とも言へぬ優しみが籠つてゐる

では、あなたの不滿足の原因が取り去られれば、あなたは又興味を回復する事が出來るのかと舞臺

監督が訊くと、それは直ぐ出來ると答へる。一體何が不滿足なのだ、私は役者でもなければ、producerでもないから遠慮する事はないと舞臺監督が言ふと、それをはつきり言ふのは、嘗て自分が愛してゐた總ての者に對して謀叛をするやうな氣がするから厭だと言ふ。それでは心の變つたのはあなたで、芝居の心が變つたのではないのだと舞臺監督が言ふと、恐らくさうだらうと好劇家が答へる。

すると舞臺監督が、それはあなたの美に對する考が進んだのだ、あなたは所謂理想的の看客になつたのだ、俳優が長年教育しようと試みてゐた看客の一人になつたのだといふ。いや、それ程理想的になつたとは思はないが、變化したには違ひない。一年經つても狂言や役者は少しも變らない。見物の方はもうすつかり變つてしまつたと好劇家が言ふ。

今日のあなたには舞臺の上のあらゆる物が、「Weary, stale, flat and unprofitable」に見えるのだらうと、舞臺監督はハムレットが世間を見て言つた文句を引いて言ふ。併し話は實際的にしなければならぬ。舞臺が變つたのではない。變化を受けたのはあなた自身だといふ事はあなたも今許した。宜しい、そこで……第二の變化を受けて見たらどうだ。私のかう言ふのは、又變つて昔へ戻れと言ふのではない、前へ進んで變れといふのだと舞臺監督は詞を續ける。

その意味はと好劇家が訊くと、あなたは既に一種の見地から劇場を見た。そこで今度は第二の見地へ登つて見ろと言ふのだと舞臺監督が言ふ。それは面白さうだと好劇家が言ふので、舞臺監督は第三

の見地なる者を說明する。
舞臺監督は言ふ、あなたが今日劇場に對して持つてゐる考は、大抵の英吉利人が自國に對して持つてゐる考と同じで、小規模なものだ。あなたは現今の政府を好まないといふだけの人と丁度同じ位置にある。組織としての劇界は、議會のやうに、數多の黨派から成り立つてゐる。保守黨に當るものもあれば、自由黨に當るものもある。漸進黨もあれば急進黨もある。社會黨もあれば、勞働黨もある。併し、これらの黨派總ての上に Imperialists がゐる……Idealists がゐる。帝國主義者は即ち理想主義者である。あなたは嘗て劇界の或黨派に屬してゐたのだ。あなたは保守黨に屬してゐたのだ、眞の保守主義の何たるかを知らないで、自ら保守黨だと稱してゐたのだ。ところが、直ぐとあなたは自分の黨派の領袖が取つてゐる方針に倦きて來た。併し、裝飾家になるのも厭なので、どうして好いか分からないといふ despondency に陷つたのだ。

　さう、まさか反對黨にはひる訣にも行かないからと好劇家が言ふと、それや成程、或他の黨派へはひる事は紳士として出來ないかも知れないが、あらゆる黨派を超越してゐる帝國主義者になら、何の悔なしになれるだらう。私がここに使ふ帝國主義者といふ詞は、最高の理想といふ事を意味するのだ。この黨派は極めて普遍的な黨派で、この中には色々違つた意見を持つた者——反對の意見を持つた者が一緒にはひつてゐるのだと言ふ。

宜しい、では帝國主義者にならう、どうすればなれるのだと好劇家が稍乘氣になると、有難い、あなたは又昔のあなたに歸つてくれた。あなたは又興味を持ち始めた。直ぐとヴィエチへ行つて席を誂へて來るが好いと舞臺監督が言ふ。いや、ここにゐて話を續ける方が好い。どうすれば帝國主義者になれるのだと好劇家は更に同じ問を繰返す。そこで舞臺監督がその方法を說く。

舞臺監督は言ふ。先づ『十二夜』を見る爲に His Majesty's Theatre の土間に申込をし給へ。それから "Samson Agonistes" の晝演を見る爲に Elizabethan Stage Society のベンチを一つ申込み給へ。それからサア・アアサ。ピネロの新作を見る爲に St. James's の棧敷を買ひ給へ。そして John Bull's Other Island を見る爲に Court Theatre の追込へはひり給へ。今夜ヴィエチへ行つたら、あしたは Bach の受難樂劇を聞きに St. Paul's へ行き給へ。その明くる日の晚は Empire へ行き給へ。そしてその日の午後は Oxford Street で活動寫眞を見給へ。またポオシアに扮する吾等の偉大な女優を見むが爲に市外へ出る事を忘れてはいけない。また英帝國沙翁協會 British Empire Shakespeare Society の晝演をも見損はぬやうにしなければならぬ。一通りこれだけの事をするには十日あれば出來る。そこで晝間閑があつたらヘンリ。アアサ。ジヨオンスの劇に關する講話を聞きに行く事も出來る。若し招待狀が得られたら、俳優協會 Actor's Association の會合に臨むも好からうし、Drury Lane 劇の總浚ひを見るのも好からう。一言にして言へば、最下等な物から最上等の物まで殘らず見るのだ。演劇とい

ふ爲事のあらゆる方面を見るのだ。さうすると、請合また劇場を愛するやうになる。

それならもう二年前にしてしまつた事だ。それが今何の助けにならうと好劇家が言ふと、あなたは全く容態が悪いなと舞臺監督が言ふ。好劇家が、それといふのもあなたのお蔭だ。二三年前にあなたは私に神聖な殿堂と美しい美術とを備へた當來の演劇の空中樓閣を見せてくれた。一方にそれを持ち、一方に現今の劇場を持つた私は、深い海と悪魔との間に立つやうな氣がした。私はどつちへも行く事が出來ないから、それで兩方とも逃げるのだと言ふと、外國へお出でなさい。露西亞の北方にはあなたを喜ばす劇場があると舞臺監督は言ふ。これからクレエグは自分の見て來た (Constan Art Theatre (モスクワの美術座) の話をするのだ。

暫く問答の煩しさを避けて、舞臺監督の報告する所を唯一くだりに書いて見よう。

この劇場は全歐羅巴に於いて最も秩序の立つた劇場である。劇場内の組織的改革が如何なる結果を齎すかを最も好く示した劇場である。

凡そ劇場には二種類ある……自然の劇場と人工の劇場と。歐羅巴の劇場は人工の劇場である。北方なるこの劇場も又人工の劇場である。巴里の Opera House や倫敦のヒズ・マジエスチイスが使つてゐる材料と同じ人工の材料を使つてゐるからである。ただ違ふ所はその材料の使ひ方にある。それにこの劇場が歐羅巴の他の劇場と違ふのは管理の爲方が違ふのである。管理者に違ひはないのだが、管理

の結果が違ふのである。この劇場の管理者は英吉利の劇場管理者などが夢にも氣の附かぬ事に注意してゐるのである。

彼等は顏を塗る役者を使ふ點に於いて、カンワスに畫かれた背景を使ふ點に於いて、フツトライトを使ふ點に於いて、蓄音器を使ふ點に於いて、決して他の劇場と違つてゐるのではない。唯これらの物を使ふのに taste を持つてするのが彼等の特色なのだ

歐羅巴の他の劇場は、この不思議な人工の材料を、唯偶然の研究に任せて置く　だから、特別に何かを現すといふ事が出來ない。カンワスと繪の具は唯カンワスと繪の具として現れるだけなのだ。材料が唯材料として現れるのだから、一向面白くない。

この劇場の人達は、自分のいふ材料を偶然の研究などに任して置かないで、眞劍に、十二分に研究する。

例を背景の機關にとつて見る。

芝居道で舞臺へ月を出す方法は、少くも九つか十ある。Bottom & Quince の一座がどういふ月の出しやうをしたか（「夏の夜の夢」を讀みし人は知るべし。）贅澤な復興期の紳士達が英吉利でどういふ月の使ひやうをしたか、オペラがどうするか。ハアコマ Professor Herkomer がどうしたか。吾人はよく知つてゐる。總てこれらの方法は月が十分役目を果すといふ確實な方法を研究する上に於いて、

甲の工夫家が乙の工夫家より餘計不注意だつたといふだけで違つてゐるばかりだ。

コンスタン、シアタの人達は今言つた十の異つた方法を細心に研究した後、更に自ら六つの他の方法を考へ出す。そして、その六つの内五つは捨ててしまつて、最も好い第六の方法一つを使ふ。この第六の方法は歐羅巴に見らるるあらゆる他の方法よりずつと優つてゐるのだ。

ここで舞臺監督はかう斷つてゐる。勿論これは專門的の話であつて、月の出し方が巧いからといつて、美術に何程の價値を增すのでもない。一體美術といふものは、吾々が今話してゐるやうなものではないのだ。

コンスタン、シアタの同人は、常に現實的の效果を舞臺の上に出さうと骨を折つてゐる。それをするにも決して踏襲の易きを取らないで、創始の難きについてゐる。彼等の研究と實驗とは、歐羅巴の如何なる他の劇場よりも細心である。

この劇場は宛然一個の學校である。彼等は一年中每日朝から晩まで劇場に詰めてゐる。休みと言つたら暑中休暇がほんの一二週あるばかりだ。英吉利では、劇場の中に道具師と舞臺監督と事務員との外誰もゐない事は幾日だつてある。ところが、コンスタンは夜晝いつも人で一杯になつてゐる。總淩ひでもある時は學生が見に來てゐるが、それも決して騷いだりふざけたりしないで、舞臺の一擧一動に目を注いでゐる。舞臺の一言一句に耳を傾けてゐる。

學生といふのは何か。この劇場にゐるものは總て學生なのである。先づ第一には二人の管理者である(第三の管理者は事務の人である)。この二人の管理者も他の者と同じやうに學生なのである。彼等は始終研究をしてゐる。その次に來るのが、幹部の男役者と女役者だ。これらが凡十二人ゐるが、その一人一人が歐羅巴の如何なるstarよりも立ち優つてゐる。その次に「第二部」“Secondary parts”と呼ばるる廿四人の男役者と女役者がある。この内大部分は第一部へはひれるだけの立派な技倆を持つてゐるのだが、まだ修行の年期が足りないので、第二部にゐるのだ。どんなに天分が豐であつても、他の者と同じだけの經驗をさせない内は、決して上へ上げないのだ。

この外に、まだずつと若い男女の學生が二十人ばかりゐる。その大部分は大學出身者である。女を採るのにも、決して顏が美しいからと言つては採らない。矢張男と同じやうに技藝の見込のありさうな者のみを採る。一體器量が好くなければ女優になれないなどと思ふのは、大な誤解である。女優といふ者は美しく見せる必要のある時に美しく見せる事が出來れば、それで好いのである。美しく見せる才能と研究とを持つてゐれば、それで澤山なのである。

コンスタンにはまだこの外に Probationers といふ者がある。これは學生としてこの劇場へ通ふ事を許して貰ひたいと申込んだ若い人達である。彼等は學生の候補者となる爲に先づ一年か二年特別に勉強をしなければならない。それから管理者や舞臺監督や役者の前で試驗をされて、それに及第すると、

漸く學校にはひる事が出來るのだ。試驗としては、詩か物語のレシテエションを遣らせられる。

これらの學生候補者は、その dramatic expression に於ける才能に於いては、他の俳優志願者と少しも變りがないが、文學、外國語、美術、科學等の知識に富んでゐる事は實に驚くべきもので、これは偏に管理者の豫備教育が好いからである。

試驗に及第して、學校へはひると、彼等は何年かの間、毎日學校で爲事をする。そして夜は所謂 "Walking on parts" (日本で言へば「仕出し」なれど「仕出し」には臺詞を言ふ場合あれば、確とは當て嵌らず) を勤めて芝居へ通ふ。かうやつて、一方では勉强をしながら、一方では殆ど毎晩舞臺の上に立つてゐると、何年目かの終にやつと劇場から僅の給金で抱へられる事になる。かくしてこの劇場は殆ど百人に近い常備俳優を持つてゐる。

この劇場の役者は決して餘計に給金を貰はうとしない。コンスタン、アアト、シアタの一員たる事は何よりも歐西亞の役者のアンビションを滿足させるのである。

若し他の劇場の立派な役者がこの一座へはひりたいと申込んで來たとしても、その役者は先づこの劇場に依つて作られた特殊の空氣に慣れる爲に、極めて小さい役から始めなければなるまい。從つて多少の年月を經なければこの劇場の幹部にはなれない。

學生は總て役者になれるやうに養成する。舞臺監督になれさうなのは、一旦役者として養成された

者の内から選ぶのである。舞臺監督になるには、先づ一度役者をやつて來なければならないといふのがクレエグの説である。

何年か劇術の稽古をさせてゐる内に、學生の中に舞臺監督としての力量を見せて來る者がきつと一人か二人はある。この力量は次のやうな方法によつて公にもされるし、又發展もさせられる。

毎學期の終に、學生は十から十二までの違つた脚本の内から色々な場を選んで試演する。一千九百〇九年に學生が選んだ脚本の内にはハウプトマンの「エルガ」及び「ハンネレ」、ズウデルマンの或脚本、イプセンの「蘇生の日」、ゴルドニの「ラ、ロカンヂエラ」（La Locandiera）ダヌンチヨの『死都』「モリエエルの「守錢奴」、その他露西亞の作家の書いた二三の脚本がある。

選ばれた場は一組一組まるで違つた學生によつて演ぜられる。そして一場一場について一人宛違つた舞臺監督が學生の中から選ばれる。

試演は午後に行はれる。學生の親戚が招待される。劇場の管理者も一座の俳優と一緒に臨席する。かくして、この試演は學生の内に隱れてゐる舞臺監督的の力量と俳優的の力量とを世に出す機會になる。

各の舞臺監督は、劇場に在る限りのものは何でも自由に使ふ事が出來る（勿論、新しく背景をかかせる事だけは出來ないけれども）。手近にある物の用ひ方で舞臺監督としての技倆が見られようといふ

のだ。

嘗てクレエグは、役者もしたし、道具や衣裳の工夫も出來るし、光の使ひ方も知つてゐれば、舞踏の組立や節奏の意義も知つてゐるし、役者をその役々で一人一人稽古させる事も出來る、一言にして言へば、詩人が舞臺の目的の爲にすつかり爲上げないで置いた作品を自分の頭腦で爲上げるといふ理想的舞臺監督の事を說いたが、このコンスタン、シアタには、さういつた理想的舞臺監督に近い人がゐるのである。この劇場の Regisseurs に出來ない事は何一つないのである。

この劇場が歐羅巴の他の劇場に卓越してゐるといふ眞の理由は、この劇場で養成された人間、殊にそれらを養成した人達、卽ちこの劇場の管理者達に接觸して見ない內は分からない。秘密は彼等の內にあるのである。

その秘密といふのは何である。如何なる敵も破る事の出來ない、如何なる說明も說き明かす事の出來ない簡單極まる物なのである。その簡單極まる物といふのは何であるかと言ふと、passionate love for the theatre（劇場に對する熱烈な愛）といふものに外ならない。

この劇場の人達は、社會的の成功を得ようとも思はなければ、金錢上の成功を收めようともしない、ただ the best work を爲さうとするのみである。これだけの事なら、歐羅巴の劇場にも行はれてゐさうであるが、決してさうでない。

この劇場の行政は管理部の手にある。管理部には一人の部長と五人の部員と一人の秘書とがゐる。この七人の内五人は藝術家である。管理部にこんなに大勢藝術家のゐる劇場は他にはない。資金はコンスタンの町の商人から成る株式組織に任してある。そして金錢の出納及び事務一切は、他の株式會社のやうに、管理部で扱ふ事になつてゐる。

驚嘆すべきはこの劇場の株主連である。彼等は一年毎に配當を調べようとしない。二年毎に調べようともしない。三年毎に調べようともしない。十年の終に始めて第一回の配當を調べる事にしてゐる。彼等は投じた資金の殖えるのを見るよりも、藝術の進歩を見ようとしてゐるのだ。

かかる事は殆どあり得べからざる事のやうに思はれる。しかし事實は十年の後まで少しも株主の數が減らないのである。寧ろ殖えてゐるのである。

コンスタン、アアト、シアタが興行に使ふ金は莫大である。殆ど十年間始終客は一杯來てゐるが、それでもまだ支出が收入を超過してゐる。併しながら、いつも完全な脚本ばかり演じて來たのである。露國第一位の劇場になつたのである。その目的は貫かれたのである。

從來露西亞人は餘り藝術に興味を置かぬ人種のやうに思はれて來てゐる。何か野蠻人種のやうに思はれて來てゐる。然るにこの藝術的劇場の話を聞けば、決して彼等がその種の人間でない事が分かる。眞の意味の National Theatre はこれでなければならぬ。この劇場が歐羅巴の中心中心を訪問すれば、

期せずして露西亜人の典雅と素養と勇氣とが明になるのである。この劇場の爲に消えた金は決して浪費された金ではない。

舞臺監督が齎した露西亜の藝術的劇場に關する報告は、ほぼ以上の叙述に盡きてゐる。この報告をする間にも、舞臺監督は絶えず好劇家の問に答へて、歐羅巴の他の劇場殊に英吉利の劇場との比較論をしてゐるのだ。

舞臺監督はコンスタン、アアト、シアタを眞のナショナル、シアタだと言つて褒めた。すると好劇家が、併しナショナル、シアタなら、今に英吉利にも出來る筈ぢやないかと言ふので、ここに舞臺監督のナショナル、シアタ論が始まる。

舞臺監督は言ふ。英吉利に今に出來ようといふのは、あれはSociety Theatreだ。私の考へによれば、近頃亜米利加に出來たNew Theatreと同じ種類のものだ。もう紳士淑女がお義理で出かけて面白くない芝居に氣を滅入らせながら、土間の桟敷で欠伸を嚙み殺してゐるソサイエチ、シアタといふやうな物の必要は誰も認めてゐない。さういつたソサイエチ、シアタは今歐羅巴のあらゆる都市を惱ましてゐる。巴里にはオペラがある。伯林にはSchauspielhausがある。ミユンヒエンにもあれば維納にもある。これらは決して眞意義に於けるナショナル、シアタではない。

近頃倫敦で建議された所謂National Theatreの如きも、畢竟名に於いてのみNationalなのである

る。創立委員に見物人が強請する事は出來るかも知れぬが、強請で趣味や工夫を得る事は出來まい。露西亞人は先づ一個の藝術劇場を建設し、十年間その目的の敦厚なるや否やを驗す事によつて、彼等のナシヨナル、シアタを建設し始めた。英吉利式か、露西亞式か、いづれの方針をあなたは取ると舞臺監督は好劇家に問ふ。言下に、それは露西亞の方針だと答へる。

かういふ劇場は英吉利にも二つや三つは作る事が出來るのだと舞臺監督が言ふと、さうなつたら結構だと好劇家が言ふ。では Practical（實際的）ではないのかと舞臺監督が反問すると、absolutely practical だと好劇家が答へる。

ここで舞臺監督はちよつと皮肉を言ふ。今まで私の話した事が皆な私の理想だつたらどうする。それでもあなたは Practical だと認めるか。まだ存在しないものを信じろと言ふと、いつでもあなたは女のやうに尻込をする。コンスタン、アアト、シアタは十年以上も存在してゐるといふので、それであなたは信ずるのだ。それであなたは Absolutely Practical を叫ぶのだと言ふ。

けれども、まだ試みられない計畫を信じろと言つても、それは無理ではないかと好劇家が言ふと、用心するのは決して惡い事ではない。併し英吉利人は、餘りに用心をし過ぎる爲に、適當な補助さへあれば直ぐにも實行の出來る幾多の好い理想をいつでも腐らしてしまふのだ。英吉利人の用心に過ぎるのは、ただに金錢上の補助に於てのみではない、精神上の補助に於いてもさうだ。彼等は餘りに勇

氣がないと舞臺監督は嘆ずる。

さて、露西亞式の方法は全くプラクチカルだと思ふかと舞臺監督は更に念を押す。全くプラクチカルだと思ふと好劇家が答へる。では、劇場美術の研究を追求するのにそれより更にプラクチカルな方法があるとしたらどうだと言ふ。さうしたら……と言ひかけて好劇家は、あなたの言はうとするところをもつと十分言つてくれろと言ふ。私の言ふ意味はこれである。あらゆる理想的劇場の……そしてその管理者の……目的は、彼等が取扱ふ特權を有してゐる美術に卓越する事だ。彼等はいつまでも理想の追求を止めてはならない。彼等は永遠に前へ前へと進まうとしなければならない、それ故彼等には非常に非常に先を見る目がなければならないと舞臺監督が說明する。では、コンスタンの管理者には先を見る目がないのかと好劇家が訊くと、舞臺監督は直ぐと答へて言ふ。自分の劇場に關しては非常に先を見る目がある。併し美術その者に關してはそれ程先を見る目がない。彼等は毎晩芝居をしなければならない。これ彼等が常に戰ひつつある一つだ。彼等にして若し五年間劇場を閉ぢて、その間の月日を悉く實驗に使ふ事が出來たら、私があらゆる理想的劇場の目的だと言つた理想を、一層よく追求する事が出來るだらう。

けれども、コンスタンのやうな劇場が、五年も休むといふのは容易な問題ぢやあるまいと好劇家が言ふと、舞臺監督は、勿論容易な問題ぢやない。それだけ重大な問題なのだ。歐羅巴の大抵の劇場は五十

年立て續けに休んで、實驗を爲通しにしたところで、何等の價値ある結果を擧げる事は出來まい。併しコンスタンの劇場は例外だ。この劇場がそれだけの事をすれば、神秘のどん底を發見する事が出來るだらう。吾々も現今の劇場がどれ程危險な狀態に陷つてゐるかを知るだけの先を見る目がなくてはならないと言ふ。すると好劇家が、でも、いくら先を見ると言つたところで Vanishing point（合點）より先を見る事は出來ない。私は合點を以て劇場管理者の目の屆く限りとしたい……それより先を見る事は實際出來ないのだからと言ふ。それは如何にもその通りだ。併し合點といふものは、こちらが一歩進む毎に位置を變へるものだ。だから、吾々は常に前に見たところより先きを見る事が出來るのだと舞臺監督は更に一歩を進んで言ふ。それは本當だと好劇家が頷く。だから、前の成功よりも更に優れた成功を得ようとする劇場の美術監督は、きつとその目を地平線上の合點に据ゑる。さうすれば、その常に極まつた併し常に變化する目的に達しようとして、絕えず前へ進む事が出來る。どんなに歩き方は遲くても、と舞臺監督は言ふ。そいやさうだと好劇家が言ふと、では彼にとつて何がプラクチカルになる訣だと舞臺監督が訊く。彼の目の前にあるあらゆるものが、彼の見得る總てのものがプラクチカルなんだと好劇家が答へる。

この邊の問答は極めて活氣に滿ちてゐる。

舞臺監督「ところでその美術監督が百歩進んだとすれば、五歩進んだより餘計に先が見える訣です

ね」好劇家「さうです、二十倍餘計に見える訣です」舞臺監督「では、五百歩進めば五歩進んだより百倍餘計に先が見える訣ですね」好劇家「それに相違ありません」舞臺監督「では、五歩進んだ時に見たところのものより百倍大きな爲事が出來る理窟ですね」好劇家「如何にもさうです」

　して見ると、十分先を見る目さへあれば、その成功に制限はないのだ。そして、十分先を見る爲には、目に見える限り前の方へ進まなければならないのだ。諺に曰く、藝術は長く、人生は短し。あなたは猶豫に時を費す餘裕があると思つてゐるのか。それとも或物を求めながら歩いてゐる人達に向つて、躊躇をせずに進めと言ふかと舞臺監督が言ふ。そりや進めと言ふ……併し用心して進めと言ふと好劇家が言ふと、無論用心はしなけりやならん。熟慮もしなけりやならん。併し、自分に見えてゐるものに向つて進むのに一向危險はないといふ事は今の話で分かつてゐる。ただその見えてゐるものに到達するには、どういふ道を取るのが最も好いか、それが殘つてゐる問題だ。あなたは後へさがらうと思ふかと舞臺監督が訊く。後へさがつて到達の出來る筈はないと好劇家が言ふと、では横道へ行くかと訊く。いや横道へは行けないと言ふと、では用心して、ぐるぐるその廻りを廻つて歩くのかと訊くと、それでは役に立たぬと言ふ。なぜ役に立たぬと訊くと、でも、それは不合理だからだ。或物を見て、それに到著しようとするなら、眞つ直ぐにその方へ進むのが一番好い方法だと好劇家が答へる。

　その方法を取つて成功した者があるかと舞臺監督が訊く。大抵は成功してゐると好劇家が答へる。

百の場合の内どの位成功してゐると思ふかと舞臺監督が訊くと、百の場合の内九十は成功してゐると好劇家が答へる。

ここらは總て舞臺監督が自分で言はうとする事を、理窟で責めて行つて、相手方の口から言はせるやうにしてある。

あなたの言ふ事は本當だ。自分の目に見える目的に向つて直進さへすれば、百の場合の九十九は、きつと成功すると舞臺監督が言ふと、一體まあそんな事が劇場に何の關係があるのだと好劇家が訊く。それは今に分かると舞臺監督は押し行つて、あなたは想像を持つてゐる美術家がその想像で見たものに向つて進むのを申したのだ。そして、それをプラクチカルだと言つたのだ。そこで、も一つ訊く事があるが、あなたは總ての人が同一の物を見る事が出來ると思ふかと言ふ。それは出來まいと好劇家が言ふと、では私が或物を見たとしても、それと同じ物を見ない人は世間に澤山ある訣だ。そして、その私の見た物が私にとつて面白いものだつたら、他の人も亦それを見たがるに相違ないと言ふ。そりや一般にさうだらうと好劇家が言ふと、例へばあなたにしてもさうだらうと舞臺監督が言ふので、さうだと好劇家が答へる。では、それをあなたに見せて上げようと言ふので、見せられるものなら見せてくれと好劇家が言ふ。

併し、それは私があなたに見せるまでは、あなたには見えまい。實際的に言へば、あなたに見せる

までは、それは私の所有物なのだと舞臺監督は言ふ。私は自分の所有物を傷だらけにして人に見せたくはないから、その物を今の位置からあなたの前へ移して來るには、餘程細心にやらなければならない。私はプラクチカルであらねばなるまいと詞を續ける。さうだ、あらゆる[illegible]事を避けようと思ふなら、極めてプラクチカルな方法を取らなければなるまいと好劇家が言ふ。

　すると舞臺監督が、あなたはプラクチカルといふ詞をどういふ意味で使ふのだと訊く。Possible of accomplishment（遣り通す事が出來る）といふ意味で用ゐてゐると好劇家が答へると、その通りだ。そして、あなたは或事を遣り通すには唯一つの方法しかないと思つてゐるかと舞臺監督が訊く。いや、一般にその方法は唯一つには限られてゐない。したが、なぜそんな事を訊くのだと好劇家が言ふ。いや、私は唯あなたが "the practical way" といふ詞を "the usual way" といふ詞や "matter of fact way" といふ詞などと混同してゐはせぬかと思つし、訊いて見たのだ。プラクチカルといふ詞の意味をそれらのものと混同してゐる人は劇場の事を言ふ人に澤山あるのだからと舞臺監督が言ふ。

　さて、前の話の、私の所有物をあなたに見せるといふ事だがと、舞臺監督は又前の問題に戻つて、中には見せようと思つても見せる事の出來ないものがある、その位置をどうしても動かす事の出來ないものがある。例へば北極だ、或は或思想だ……總ての人にとつて、北極は一つの思想に過ぎない。いくら私が北極を見て來たと言つたところで、それは私が天國を見て來たと言ふのと同じ事で、少し

もそれがあなたを啓發する種にはなるまい。ところが、若し私が或寺の塔を見て來たと言へば、あなたは想像でその實在を形造るだけの據り所を何かきつと持つてゐるに違ひない。北極卽ち或思想をあなたに見せるには、私にとつても、あなたにとつても非常な努力が入る。とても話だけでは十分な證據になるまいと思ふが、どうしたら好いだらうと言ふ。專門家や科學者の前で觀察談をしたら好いと好劇家が言ふ。それで私の話の眞である事を證據立てる事が出來ようかと舞臺監督が訊くと、それは聞けば、彼等に眞僞の判別が附かうと言ふ。では、あなたに對しては何の證據にもならないのかと訊くと、そりや無論の話だ。私には專門の話は分からない。ただ、あなたが話をした專門家を私が信じた場合に、あなたの話に同意する事が出來るのだと好劇家が答へる。併し、私の話があなたに面白いだらうか。あなたは自分に分からない話に同意する事が出來るのかと舞臺監督が訊くと、さうだ、それを思ふと不思議な氣がすると好劇家が言ふ。

いや、それ程不思議な事ではない、しかも、あなたが考へてゐるよりは不思議の事なのだと舞臺監督は言ふ。何より一番不思議なのは、どうして人間といふものにはさう本能や勇氣が缺けてゐるのだらうといふ事だ。吾々に本能と勇氣がありさへすれば、實際の證據などを見ようとはしないのだ。しかも證據を見るより手易く偉大な眞理を信ずる事も出來れば、解する事も出來るのだ。

舞臺監督に更に詞を續けて言ふ。そこで、あなたがその北極といふ思想を信ずるか信ぜぬかは、私

の持つて來た證據に對する學者達の判斷に據るとする。ところが、鑛石だとか鳥だとか植物だとか、さういつた證據をさういつた不知の國から取つて來るのは容易な事ではない。十分な準備が入る。十分な補助が入る。船も船員も器械も十分に選ばなければならない。その位用意をして行つても、吾々の遠征にはなほ不時の出來事で危い目に會はないとは限らない。

併し、それが劇場に何の關係があるのだと好劇家が又尋ねる。暫く待ち給へ。直きに分かるからと舞臺監督は又好劇家を制して、吾々はこれらの準備をする前に、先づ計畫といふものを立てなければならない。さあこれが最も困難な事だ。なぜと言へば、一度計畫を立てたら、終までそれに從つて行かなければならないからだ。さて總ての準備が整つたところで、吾々は一體何をしに出發するのかといふ事を一寸考へて見たい。吾々は目に見える僅の證據を持つて歸る爲に、極めて危險な困難な遠征に出かけようとしてゐるのだ。思想その者を持つて歸る爲ではない。僅に思想の端を持つて歸る爲なのである。なぜだと言へば、不知の場所から思想その者を持つて歸るなどと言つたら、あなたは吾々が氣違ひにでもなつたのではないかと思つて心配するだらうが、思想の暗示を持つて歸ると言へば、まあまあ正氣だと言つて安心してくれるだらうと思ふからだと言ふ。と、好劇家が、何といふ妙なパラドツクスだらうと言ふ。

舞臺監督は、そこで劇場の問題に戻るが、その前に一度あなたに頼んで置きたい事があると言ふ。

何だと好劇家が訊くと、外でもないが、あなたはさつき嘗て私が話したやうな殿堂の話や劇場美術の話はもう決してしてくれるなと言つた。それを又言はして貰ひたいのだと言ふ。實行の出來る目的で言はうとするのかと好劇家が訊くと、無論さうだと答へる。では、それを實行する方法を示さうといふのかと更に好劇家が訊くと、それが私の意志だと舞臺監督が答へる。併し、それを行ふ爲には世界に現在ある總ての劇場を滅ぼしてしまはなければならないといふのなら、私はあなたの言ふ事には耳を傾けまい。何となれば、それではもう practical な建議ではないからと好劇家が言ふと、いや、決してそんな事をしようとはしない……現在の劇場が傷はれてはならぬといふ希望をあなたの口から聞くのは如何にも嬉しい。あなたは劇場に對する興味を又回復し始めたのだ、私はあなたを療治する事が出來たのだ……ゲイエチは八時だ、忘れてはいけない、と舞臺監督が言ふ。それは大丈夫だが、一體あなたのそのプラクチカルな計畫といふのはと好劇家が訊くと、私の建議は、失はれた劇場美術を見つけ出しに、それの埋もれてゐる場所へ實地に遠征を試みる事だと言ふ。好劇家は、それは好い考へだ。して、その方法はと訊く。

それは極めて簡單な方法だ。北極探險家が用ゐる方法に據るのだ。この美術の發見は恰も北極の發見の寫しのやうなものだと舞臺監督が言ふ。

兩方とも不知の国にある。兩方ともその所在の手がかりはある。兩方とも深く神祕に包まれてゐる。

兩方とも、報告によれば、その土地自身が神祕と美との寶庫である。

吾々の第一回の遠征（遠征は幾度もするつもりだ）の準備はナンセン Nansen の用ゐた方法に從ふつもりだ。卽ち、先づ第一に十分時間をかける……出發準備に三四年はかけるつもりだ。計畫その者の準備は既に六年以上かかつて出來上がつてゐるのだ。

かう言つて、舞臺監督は讀みかけて側に置いてあるナンセンの『極北』といふ本を取つて、その一節を讀み出す。一千八百九十三年の遠征の計畫と準備に關するくだりである。

ナンセンは、今までの探險に、まだ一艘も特別の船の作られた事のないのを驚いてゐる。それから準備に浪費された金の高にも驚いてゐる。今までは一般に十分用意の出來ない內に急いで出發してしまつた。多くの場合、船の出る二三ヶ月前までは何等の準備がついてゐなかつた。併し、今度の遠征はさう急いで支度をしてはならない。航海その者に三年かかるものなら、出發準備にもその位の年月はかけなければならない。そして計畫は三年の三倍卽ち九年前からされてゐなければならぬと言つてゐる。

どうだ、出發までの準備に隨分長い間かかつたものではないかと舞臺監督が言ふと、さうだ、それに金も隨分かかつたらう。あなたの計畫も同樣に隨分金がかかると思ふがと好劇家が言ふ。そりや確に補助は入る、金錢上にも、精神上にも。併し、それはきつと得られると舞臺監督が言ふと、どうし

てそれが分かると好劇家が言ふ。
舞臺監督は、まあ待ち給へ、費用の問題は後に話すからと言ふ。
そこで、吾人の計畫に十分資金が出されたとすると一年に五千磅宛五年間出して貰へば好いので、吾人は次のやうな計畫の實行に取り掛ると言つて、舞臺監督は始めてその計畫なる者の内容を説き出す。コンスタン、アアト、シアタの存在を報告し、北極探險の細かな準備を推奨する、この劇場美術第二對話は、要するに以下述ぶるクレエグの新計畫を説かんが爲に書かれたものである。
舞臺監督は言ふ。吾々は先づ必要だけの器具を備へた研究所〔三〕を一つ建てようと思ふ。その研究所の中には屋根のないのと屋根のあるのと二つの劇場がなければならない。これら二つの舞臺は吾吾の實驗に必要なのである。或は屋根のある方の舞臺で、或は屋根のない方の舞臺で、時には兩方の舞臺であらゆる理論を實驗して見て、その結果を記錄に殘すのである。
これらの記錄は、將來の參考に、或は文字に書かれ、或は繪に畫かれ、或は寫眞に取られ、或は活動寫眞に寫され、或は蓄音器に取られて殘るのである。併し、これは總て公にはしないで、研究所の中の人だけが使ふ事にして置く。
それから、他に自然の音や光を研究する爲の器械を、音や光を人工的に作り出す事の出來る器械と一緒に買ひ入れなければならぬ。これらの器械のお蔭で、吾人は音と光についての知識を増す事が出

來るだらう。そして又音やもつと緻な美を出す事の出來る、もつと好い器械を工夫する役にも立てる事が出來るだらう。

これに加へて、motion（人の運動）の研究が出來る器械を買ひ入れたい。二三の器具は特にその目的の爲に案出されなければならぬ。

これらの用意に加へて、印刷器械も一つなければならぬ。大工道具一式も欲しい、豐富な書庫も入る、その他近代の劇場に關係のある物は總て備へたい。これらの材料と器械とを使つて、今日行はれてゐる舞臺の研究をしたい。そして今日のやうな不幸な狀態の據つて起つた弱點を發見したい。一言にして言へば、外科醫やその弟子が死んだ人間や動物の體を試驗するのと丁度同じやうに、近代の劇場の體を屋根のある方の劇場で試驗しようと言ふのだ。

研究所管理の方法は、自然の古い型によつて、頭と胴と手足とから成り立つ事にする。そしてその首領は選擧によつて極める事にしたい。事務をとる人達を極めるのはそれよりずつと容易だ、それは彼等のする爲事がそれよりずつと容易だからだ。

研究所には總てで三十人より餘計に人を置いてはいけない。それから女は一人も入れない事にする。

ここまで說くと、舞臺監督は好劇家に向つて、今言つた二つの點がよく分かつたかと言ふ……第一に、美術、自然の三根源たる音と光と運動と――嘗ては聲と景と動作と言つた――を研究する爲に

或實驗室を作る事。第二に、そこで今言つた三題目の研究か、近代劇場の原則を試す爲の他の實驗かをする同人を總てで三十人に限る事。それがはつきり分かつたかと言ふ。それは分かつた、だが、どうしてあなたの實際の爲事が北極探險者のそれに似てゐるのかと好劇家が訊くと、舞臺監督は又說を續ける。

それはかうだ。先づ何處かに中心を極めて置いて、そこから種々の方面へ探險隊を派遣するのだ。その目的はまだ吾々に知られてゐない演劇の世界を何處でも探究して來る事だ。同時にまた古い土地へも出かけるのだ――古い土地でも十分檢査された事はまだないと思ふから。大して價値のある物がそこで見つからうとも思はないが、檢查する必要はあるのだ。

方々へ行つた探險隊が十分な看察を土產にして、中心と極めてあつた場所へ歸つて來ると、研究家はそれを材料にしてその地方の研究を進めるのだ。

この爲事が思ふやうに捗どれば、吾々は或新しい場所へ進んで、そこに第一年期の基礎を置くのだ。どういふ場合に、一つの場所に滯在すべきか、それを極めるのは困難だ。兎に角、次の場所のプラクチカリチイをみんなが十分確めた上でなければ、決して基礎は變へないといふ事にしたい。基礎を前へ進めるのは、遠く不知の境へ進みつつある探險隊と連絡を容易にする爲である。

一年の終には、これまでにまだ發見されなかつた事物の記錄が澤山に得られる。吾々の將來の努力

にとつても、若し吾々が廢めた時に吾々に代つて探究を續けようとする人達にとつても、測り知れない價値のある實驗の結果が得られる。

「若し吾々が廢めた時に」といふ詞を聞いたので、好劇家は、では、あなたは自分の努力が望み通りの成功を得るとは思つてゐないのかと言ふ。すると舞臺監督が、いや立派に成功すると信じてゐる。併し、最後の成功といふものはなかなか得られるものでない。最後といふものは實際存在してゐるものではないかも知れないのだからと言ふ。さて、話した計畫及びその實行の方法はどう思はれると好劇家に訊く。

好劇家は答へる。あなたの計畫は理想的な計畫だ。そしてあなたの要求が理想的な要求だから、あなたの求めるものとよく調和してゐる。けれども補助があるだらうか。先づ第一に、芝居を商賣にしてゐる主だつた人達がさういふものに補助をするだらうかと言ふ。

といふ意味はと舞臺監督が訊くと、例へばサア・ハバト・ツリとか、サア・チヤアルズ・ヰンダムとか、アアサ・ブウチヤとか、キイドン・グロスミスとか、シリル・モオドとか……と言ひかけるので、では actor-manager（俳優興行者）がといふ意味なのかと言ふと、さうだ、今言つただけではまだ足りないのだ。私の名簿には英吉利の藝壇に關係のある人は大抵網羅したいし、それに政府に關係のある人も少しは入れたい、又外國の藝術家の名も欲しい。また歐羅巴の劇場、例へばテアトル・フ

ランセイとかコメデイ・フランセイでとかいふ大きな劇場、或はベルナアルだとかアントアアヌだとかリユニエ・ポオだとかいふ人達が持つてゐる代表的な小さい劇場が補助してくれるだらうか。獨逸の劇場が助けてくれるだらうか。國立の劇場だとかラインハルトの劇場だとか、ミユンヒエンの藝術座だとかが。和蘭はどうだらう。瑞典は、露西亞は、伊太利は。あなたの話されたコンスタン、アアト、シアタはどうなのだ。エレオノオラ・ヅウゼといふ人の理想についても度々私は話を聞いてゐるが、あの人は助けてくれるだらうか。それから亞米利加人はどうだらう。あなたの計畫を實行するには何より第一に補助がなくてはならない。その補助をあなたは誰から得ようとするのか、それを私は訊きたいのだと好劇家が言ふ。

それは手強い問題だと作者は言ふ。あなたは劇壇で最も高い名を幾つか擧げた。私の建議した研究所が彼等の利害に背馳するものだつたら、彼等は決してこれを助けようと言ふまい。併し、今君の擧げた名前の内には確とした理想的傾向を持つてゐる人が少くない。例へばコンスタン、アアト、シアタの管理者の如きがそれだ。彼等はきつと助けてくれるに相違ない。それからマダアム・ヅウゼだ、これも決して補助を吝みはしない。伯林のラインハルトも喜んでくれるに相違ない。サア・ハバト・ビアボム・ツリも、冒險に對する愛のなくなつた氣のない紳士達と事を共にするよりは、かういふ仲間へはひらうとするに違ひない。マダアム・ベルナアルやリユニエ・ポオも吾々の建議を讀んで

くれれば、きつと賛成してくれるだらうと言ふ。
併し、それらの人達は精神的の補助以外には補助をしてくれないのだらうかと好劇家が言ふので、どうして彼等からそれ以上の補助が求められよう。彼等は極めて困難な商賣をして、始終苦勞をしてゐる人達だ。賛成をして、成功を祈つてくれれば、もうそれに越した補助はないのだと舞臺監督が言ふ。

では資金は何處から出るのだと好劇家が訊くと、それは國家に出して貰ふつもりだと舞臺監督がいふ。併し、國家は二つの事を確めた上でなければ金は出すまい。先づ第一は、その事業が國利の一つになるといふ事だ。第二は、收入が支出を超過する事だと好劇家が言ふ。

そこで、舞臺監督は劇場が國利民福の源となる所以を說く。凡そ見る物と聞く物とでは、見る物の方が人を敎へ易い。同じ見る物の中でも、美しい物や高尚な物の方が醜い物や下等な物より人を敎へ易い。そして、美しい物や高尚な物を見ると人はきつと微笑する。微笑するのは樂しいからである。微笑は笑の囁きである。して見ると、人を樂しませる物の最も好い部分は、人を敎へる物の最も好い部分と密接な關係を持つてゐる訣だ。劇場といふものは、もと人を樂しませるか敎へるかするものだが、今の理窟で行けば、同時に且樂しませ且敎へる場合もあり得るのだ。即ち、最も高尚な、そして最も美しい演劇は、同時に人を樂しませ且敎へるのだ。その同時に敎へられ且樂しませられるといふ感じ

は決して悪い感じではない、極めて好い感じには違ひない。人民の顔がみんな微笑に飾られてゐれば、それは人民の幸福な證據である。あなたが若し國王だつたら人民の陰鬱な顔を見てゐるより幸福な顔を見てゐる方が嬉しいだらう。思に沈んでゐる顔を見るより微笑してゐる顔を見る方が好ましいだらう。人の微笑を見れば、自分も微笑したくなるからだ。これが國利ではなからうかと言ふ。

するとＸ劇家が、それは分かつたが、收入が支出を超過するかどうか、その外の事はまだ分からない。それはどうなのだと訊く。

舞臺監督は答へて言ふ。初めの五年間の費用は前にも言つた通り、二萬五千磅あれば好いのだ。二萬五千磅と言ふと大した金のやうに聞えるが、決してさうではない。

一千八百九十三年から九十六年に亙つたナンセンの北極探險の費用がこれだ。

ナショナル、ギャレリの繪一枚の値段がこれだ。

ヒス、マヂエスチイス、シアタかヅルリ、レエン座の三回から五回までの興行のかかりがこれだ。

一千九百〇八年に英吉利で行はれたぺエジャントたつた一回の費用がこれだ。

一千八百八十年から一千八百八十一年の間に、サラア・ベルナアルが佛蘭西の國内を旅て打つて歩いて得た金の四分の一にしか當つてゐない。

倫敦の芝居百軒の平均一晩の上り高がこれだ。

ライシアム座の興行五年間の費用がこれだ（小屋代、給金等を含まず）
一千八百八十一年ライシアム座を取り廣げた時にかかつた費用はこれより大きい。
アアキングが旅興行でたつた一回亞米利加を廻つて得た金の五分の一にしか當つてゐない。
これ程重大な爲事の五年間に亙る費用として、二萬五千磅は多額だらうか。
成程、さう聞いて見ると、それ程多額ではないと好劇家が言ふ。
舞臺監督は更に語を續けて言ふ。それに公衆が毎年幾多の演劇上の試驗に對して拂つてゐる金はまあどの位莫大なものだと思ふ。倫敦や倫敦市外で今日やつてゐる芝居はみんな不完全な、方針の立たぬ、試驗芝居だと言つて好い。それを見物は何か完成した藝術でも見るつもりで見に行くのだ。それを思へば、この眞面目な試驗にこれ位な金を出すのは何でもないだらうと言ふ。
併し公衆は果して、それ程多額な金を毎年出してゐるだらうかと好劇家が言ふので、舞臺監督は說明して言ふ。かりに英吉利に百軒劇場があるとする（實際はその六倍以上あるのだ）。その百軒の芝居が、一軒について一晩に見物から二百五十磅宛取るとする　一千八百八十一年に於けるライシアムは一晩に三百二十八磅とつたさうだ）。そしてこの百軒が各一年間に百日打つとする　事實は二百日以上打つのだ）。
かういふ風に上の高を出來るだけ少なく見積つて見ても、總額は二百五十萬磅といふ大きな高にな

る。これだけの器が毎年塵あくたのやうに捨てられてゐるのだ。

すると好劇家が、私は國家にはひる收入が支出を超過するかどうかを訊いたのだ。あなたは唯その費用が他の費用に比べてさう大きくないといふ事を示しただけだ。國家は果してその二萬五千磅に相當するだけの利益を見る事が出來るのかと言ふ。

國家は、五年目の終に研究所からその努力の結果を貰ふ事が出來る。先づ第一には、理想的劇場としてのナショナル、シアタの創立及び經營に用ゐらるべき最良手段の實際的證明。第二には、現今の舞臺に用ゐらるる器械の多くを單純化するによつて得らるる改良。第三には、舞臺監督及び背景の轉換にたづさはる道具方の訓練。第四には、運動及び話術に關する俳優の習練。第五には、新背景畫工の一團體、即ち舞臺上の光に關して與へられたる如何なる命令をも實行の出來るやうに完全に訓練された人達一團體の熟練。それがその結果である。一言にして言へば、國家の補助に對して、實際的基礎の上に立つた一理想的劇場の核に、理想的に養成された舞臺監督から照明係に至るまでの裏書一切を引續いて訓練する事の出來る研究所を添へて返すのだ。研究所は、常に將來の理想に目を注ぎながら、現在の事に手をかけてゐるのだ……劇場の失はれた美術を探險するのは、現今の劇場の存在する土地を研究し盡した後の事だ。どうだ、これでも所得がないと言ふかと舞臺監督が言ふので、成程と好劇家が感心する。

この話の内に舞臺監督は、現今の劇場が光の扱ひ方に下手である理由を三つ擧げてゐる。第一には、舞臺監督が光の爲に使ふ器械の名も知らなければ用ひ方も知らないで、總てを偶然の effect に任してゐるからだ。第二には　夜の興行に雇はれて器械をいぢる人間の多數が、晝間は他の仕事に使はれてゐる人達なので、ほんの義務だけの練習しか受けてゐないからだ。第三には、その使はれる器械が、もと何に使はれるといふ知識なしに作られてゐるからだ。これを注意しなければならないのは、舞臺監督の役目だけれども、舞臺監督といふものは劇場の管理者にも接しなければならないし、男優女優乃至 supers (臨時雇ひ) の稽古まで見なければならないのだから、なかなかそれだけの時間がない。それには今いふ研究所があれば、そこで十分練習が出來るから好い。これが舞臺監督の說だ。

そこで、あなたはその研究所の頭になつて働くつもりかと好劇家が最後の一問を發すると、いや、頭或は長は、さつきも言つた通り、研究所員の選擧に依る事にすると舞臺監督が答へる。して、あなたはその選擧へはひらないのか　あなたがゐなかつたら研究所は何をして好いか分からないだらうと言ふと、私がゐないでも大丈夫だ。私がゐたつて何にもならぬと言ふ。では、あなたは自分の立てた計畫をうつちやり放しにして置くつもりかと訊くと、いや、決して私は研究所を去りはしない。ただ頭になつたり胴になつたり手足になつたりはしないと言ふのだと言ふ。

舞臺監督は言ふ。私はその研究所に存在を與へる爲に全力を盡さう。若し存在を與へる事、出來た

ら、そこへ行つて自分の研究したい事の研究が出來るやうに、自由に研究所へ出入がさせて貰ひたい。私はかかる研究所の關係者たる事を名譽に思ふ。

そして、あなたの實驗して得られた結果をその研究所に貸してやるのだらうと好劇家が言ふと、頼まれれば喜んで實驗もするが、私にどれ程の事が出來よう。私は寧ろ離れて見てゐる方が研究所の役に立ちさうだと舞臺監督が言ふ。

あなたが他の人より自分のよく知つてゐる失はれたる美術探險の議を出したのは、その爲なのだなと好劇家が言ふと、いや、私はそれに就いて幾何の智識を持つてはゐない。たゞそれが何處にあるかは他の人よりよく知つてゐるかも知れぬ。それを探しに行く方向を示す事位は出來るだらう。この理由から、私は自分が全然研究所にとつて價値のない者だとは思つてゐない。探險にも、實驗にも、私は常に彼等の側にゐようと思ふ。併し、彼等の先に立つ事は出來ない、又始終後についてゐるものと思はれても困る。呼ばれれば、いつでも用をしに行くが、極まつた役目を仰せつけられるのは迷惑だと舞臺監督が言ふ。

すると好劇家が、あなたの話によれば、あなたは所謂「第三美術」について世間の人より餘程多くを知つてゐるのだ。あなたはそれについて何時間か私に話をしてくれた。あなたはそれの爲にあなたの生活のあらゆるものを捨てた。そして、或點までは研究所設立の計畫を實行に近づけた……それだ

のに、あなたはその研究所をも理想をも計畫をも他の人に渡してしまはうと言ふのか。あなたの手を離れたら、總ての方針が變つて來はしまいかと言ふ。

それは確に變るだらう。併し私はそれを恐れないと舞臺監督が言ふので、でも、あなたは個人としてその研究所に關係が持ちたくはないのか。それが、間違つた方向へ動いて行くのを見ても心配せずにゐられるのかと好劇家が言ふ。

いや間違つた方向へ行く氣遣ひはない。理想の磁石はもう位置が極められたのだ。吸引運動は旣に始まつたのだ。道々發見をして行かなければならぬといふ事が、ただそれに對する抵抗力になつてゐる。中には疲れて氣を落す人もあるだらう。過失も幾つか起つて來るだらう。過失と共に發見も幾つかされるだらう。併し、この過失は自我的な動機から起つた過失ではない、餘り努力に過ぎた結果である。だが、これらの抵抗は却つて吾々を理想に導いてくれるのだと舞臺監督が言ふ。

併し、あなたの攻擊する今日の劇場もその理想の吸引力には抵抗するだらうと好劇家が言ふと、あ、それは全く意味が違ふ。彼等は恐怖から抵抗するのだ。吾々は勇氣から抵抗するのだ。吾々は呼ばれる聲を聞くのである、引かれる力を感ずるのである。そして、道々發見をしながら、靜に熟慮しつつ眞つ直ぐに進んで行くのである。かくして、最後に吾人は、吾人の望んでゐた物而して吾人を引き寄せてゐた物を發見するに違ひない。そして、それから……と言ひかけて、舞臺監督が何を切る

と、それからどうするのだと好劇家が訊く。

それが問題なのだ。私自身の立場から言へば、吾々の旅には決して終がない筈だ。吾々にとつて吸引運動の止む時は決してあるまい。吾々はいつまでも呼ばれてゐるだらう……招かれてゐるだらう……前へ前へと歩かされてゐるだらう。

舞臺監督のこの一語をもつて、この長い長い對話が終つてゐる。

第一對話を讀んだ時のやうに、私はこの第二對話を讀んで多くの利益を得た。知識と訓誡と勇氣とを得た。その點は、よくも飽きずにこの長い對話をしてくれた Playgoer と Stage Director とに感謝する。

併しながら甚むべし、クレエグは依然として夢想家であつた……と言ふ意味は、この長い對話の內に、一つも自家實行の報告がなかつたと言ふのである。これを第一對話に比較するに、プラクチカル・サイドの研究報告が豐富になつた事は同日の比でない。それが餘に興味に第一對話に劣る事數等だが、プラクチカリイに人を動かす力に於いては、とても第一對話の及ぶ所ではない。併しながら、謂ふが如き研究所の資金支出を國庫に仰がうとするが如きは、夢想も亦甚しいと思ふ。英吉利の國家が、かかる事に金を出すか出さぬかは、その同盟國の政府の藝術に對する方針を始終見てゐる吾人には餘りに分かりきつた問題である。クレエグはかかる事を夢想してゐるから、立派な計畫を持つてゐ

ながら、いつまで經つても理想實行の端緒につく事が出來ないのだ。この點に於いては、クレエグ一派から、劇場を使ふ事を知つてゐて、劇場を愛する事を知つてゐないと罵られてゐるグランホル・バァカの方が餘程豪い。かれは國家などを恃にせずエドレンといふ金のある個人と結びついて、同じくクレエグ一派から美といふものを知らぬ奴だと罵られてゐるバァナアド・ショオの脚本を使つて、あのコオト、シアタといふ立派な事業をした。國家などを恃にしてゐて、どうして藝術の理想が得られよう。

それにクレエグの計畫は、常に餘りに外面的である。餘りに器械的である。餘りに數字的である。かれが好んで古典劇の settings ばかりしてゐるのも、一面這般の消息を示してゐるのではあるまいか。アアサ・シモンズも、この人にイプセン社會劇の舞臺面が作らして見たいと言つた。かれの頭でもう少し内面的になると同時に、好古癖を離れて來たら、きつと面白い物が見られるだらうと思ふ。

この人が脚本を輕視してゐるのは、第一對話の時からしてだ。この第二對話に及んでは、殆ど脚本について一言も費してゐない。かれは脚本なしにも芝居は出來るといふ說を持つてゐる人である。演劇は詩人が不完成に殘した藝術を完成するものだと說いてゐる人である。伊太利の昔の comedy of masks を慕つてゐる人である。脚本と俳優との關係について日本の眞山青果君と說が合ひさうな人である。かれは、金さへあれば何でも出來さうに言ふが、さて研究所も出來、實驗や探究もほぼ濟んだ

ところで、一體どういふ脚本を演じようと言ふのか。それが一向分からない。それによつては、折角の實驗も研究も何でもない物になつてしまひはしまいか。グランヰル・バアカとヰリアム・アアチヤとが計畫したナショナル・シアタはいまだに實行されないでゐるが、その計畫書の中には立派なRepertory（演出目錄）がはひつてゐる。クレエグは未だ嘗て理想のリパアトリといふものを見せてくれた事がない。かれの出してゐる「ゼ、マスク」を見ると、毎號沙翁劇の衣裳、建築等に關する考證が出てゐるが、まさか沙翁劇ばかり立て續けに見せようといふ訣でもあるまい。コンスタンの學生の試演のリパアトリにも劣るやうな出し物をしたら、好い恥だと思ふ。

併しクレエグは、現今しきりにアレナ、ゴルドニの中で、自ら舞臺上の實驗をしてゐるといふ事であるから、第二對話が若し出るとしたら、それにはその實驗の報告が豐富に書き載せられる事であらうと、それが今から樂しみに待たれる。

クレエグの小論文

1　伯林の料理屋にて

給仕人と食事をしてゐる客との流れを見て、わたしは「劇場」の或精神の存在を感ずる。勿論そこに演劇があるわけではない。詞もなければ、連續する出來事もないし、ある大きな性格の發展もない。しかもそれが立派な戯曲なのである。それだけで澤山なのである。なぜと言へば、そこに或印象があるからである。二つの觀念に依つて作られた或強い印象があるのである。食事をしてゐる客とその食べ方との觀念。給仕人と給仕の爲方との觀念。

わたしの目の前にある物を舞臺の上へ移さうとする欲望が、やがてわたしに起つて來る。これをするには、わたしはそれに或形式を與へなければならぬ。興味に充ち滿ちて、わたしは出發する。

因襲的の形式が全く役に立たないといふ事に、先づわたしは氣がつく。五幕物の芝居が、わたしの前にあるのではない。悲劇があるのでもない　喜劇があるのでもない。或研究、或素描、或印象、或標本だけがあるだけである。食事をする客と給仕人と、表面に現れる擧動の不思議な混合とその底を

流れる更に不思議な流れと。

半時間のその印象を如何に取り扱ふべきであらうか。目に見えるものの薄物をはいで、隠れてゐるものを如何に暗示すべきであらうか。

二つの取扱ひ方がある。最も優しい取扱ひ方が最も早くわたしの考に浮んで來る。近代劇の近代的性格描寫である。この瞬間に於いて、わたしはこの外に出發點を見出だす事が出來ない。二人の客の力強い肖像、二人の非常に面白い動作、一瞬の間も決して同じでない二人の特殊な小さい動き方、一人から一人へ移る友誼の假面、さうして、その底を流れる憎惡の感覺。全く違つた世界から來た二人の人で、しかも二人とも俗人である。二人とも金持である。併し二人とも平凡な人間である。彼等はわたしが見た一定の動物に似てゐるやうに見える。いつまでもクレッセンドォで進むだらだらと長い食事。騒々しい無趣味な饒舌。

次に來るのはもつと眞面目な人間的要素である。給仕人である。この部屋での唯一の勞働者である。一人一人が人格を持つてゐる。しかも非常に著しい人格を持つてゐる。

第一の給仕人は田舍に馬の牝牡位は持つてゐるらしい男である。そして自分の家に園丁も置いてあつて、それが丁寧に桃畑の世話をしてゐるに相違ない。第二の給仕人は船長の息子らしい。彼には海の陰鬱な匂がついてゐる。併し總ての風采は一個の立派な紳士である。この男が海軍士官の制服を着

たところを想像して見ると、どうにか似合ひさうに思はれる。第三の給仕人は軍服を品よく着こなせさうな男である。そして、その鋭い目附や、慇懃な客の扱ひ方や、隠れてゐる大勢の料理人に對する敏捷な統御などに依つて見ると、彼は特殊な引力を持つてゐる人間でなければならぬ。總てこれらの人々はみんな著しい人間である。殆ど總てが紳士の擧措を備へてゐる。

さてこの全體の印象を如何にして舞臺の上に持つて來る事が出來ようか。性格描寫の方法は初め最もやさしい方法のやうに見えたけれども、そこに今越える事の出來ない墻壁が現れて來てゐる。なぜと言へば、吾々は吾々の手段吾々の材料を考へなければならないからである。

若し吾々がこの複雜な作品を一々細かく現さうとするなら、一つ一つの役を引き受けさせる爲に一人一人立派な役者を雇つて來なければならない。吾々は十二人の著しく特色を帶びた性格を書き分ける事が出來る。しかもさういふ性格の役者を十二人、一つの劇場で一度に見つけようとしても、それはむだである。若し三十の劇場の一つ一つから一人宛拾ひ出すなら、かういふ役者を十二人集める事も出來るだらう。なぜと言へば、この場面に於ける人物の一人一人の微妙な味、滑稽味、非常に微細な相違、さうして不思議に面白い動作はいづれも異常であるからである。さうして、その困難は單に役者が足りないといふ點ばかりにあるのではなくて、役者が浪費されるといふ點にもあるのである。無言劇の役者即ち役者の最も頂點に達した者は普通の役者よりもこの場合に役立つかも知れない。併し

悲しいかな、無言劇の役者は殆ど存在してゐないと言つて好い。それに、わたしがここにかうやつて坐つてゐる時、わたしに最も強い印象を與へてゐるものは、給仕人であるけれども、若しそれを舞臺とか、カンワスとかに移す段になると、わたしが今受けてゐるのと同じ印象を作り出す爲には、必ずしも給仕人の姿を必要としないのである。寧ろ線とか色とか運動とか――扮裝或は演技といふやうなものから遥に離れたもの――に關係のある或物に依つて現せさうなのである。その或物は「現實の再現」とは全然關係のないものである。

そこで全く新しい取扱ひ方が考へられなければならぬ。性格描寫はもうここでは役に立たない。それは單に役者の缺乏といふだけの理由からばかりではない。この印象は性格描寫の劇が最も重要な地位を占めてゐる寫實的の取扱ひ方に依つて舞臺の上に移さるべきではない。寧ろ空想的な取扱ひ方、一瞥を全體として受ける印象、空氣とか調子とかの中へ織り込まれた個々の人物といふやうなものに依つて現さるべきである。かくして、物語のない、從つて性格もあつてはならないこの印象が始めて舞臺の上に持つて來られるのである。

吾々には不知の世界である臺所から、食物を客の方へ運んで來る愉快さうな藝術的な給仕の爲方を選び、一杯の水を注ぐにも非常に高い酒でも注ぐやうに注ぎ、パンの一片でも急いで持つて來れば毀れるか汚れるかするやうに取扱つて、熟練した給仕の爲方を見せ、急いであつちへ行つたりこつちへ

来たりしてゐる間に吾々に見せる彼等の生活を通じて、彼等の單なる外的生活以上の物を吾々に見せ、その生活を或種の理想的存在にまで高めて見せるこれら給仕人の流れを現すには抑もどうしたら好いのであらう。

事實は唯ぼんやりと現さるべきである。唯暗示に依つて現さるべきである。決して物語に依つて現さるべきではない。而して、この暗示は現今劇場の中で使はれてゐる材料を單に省略して使ふ事に依つて現せるものではない。現在の材料を照らす明かりを單に暗くする事に依つて現せるものでもない。近代の劇場の材料を少しばかり控へ目にして取扱ふ事に依つて現せるものでもない。全然新しい材料を選ぶ事に依つて始めて現せるものなのである。「劇場美術」は畢竟あらゆる物の一瞥或は幻影を或運動の手段に依つて現す事であるからである。さうしてこの幻影に總ての他の物より遙に多く「吊合」が屬してゐるからである。吾々は最早現代の間に合せ爲事にごまかされてゐる事は出來ない。現代の劇場に於いては人と人の聲卽ち小さな人格と小さな聲とが餘りに大きく幅を取つてゐる。そして總ての吊合を破つてゐる。その侵略的態度に依つて、總ての調和を壞してゐる。而して、この客と給仕人との單純な印象は劇場が現す爲に生れた多くの物の中のたつた一つの物である。さうして劇場はかういふ印象を――それが食事であれ、旅行であれ、瞑想であれ。平凡な事であれ、高尙な事であれ――わたしの今話した第二の取扱ひ方卽ち想像的な印象的な取扱ひ方に依つてのみ表現する事が出來

るのである。さうして、かういふ爲事には偉大な役者を必要としないのである。彼等の才能或は天才は性格の發展にある。さうして、この場合性格の影は非常に薄くなつてゐる。この場合往つたり來たりしてゐる十五人程の人間の姿や、彼等の動作及び運動は或リズムを現してゐるのである。或感覺を現してゐるのである。彼等の運動に接して坐つてゐる他の二人の姿はこのリズムを完成してゐるのである。

そこで、なぜわたしは今まで詞に就いて一言も言はなかつたであらうか。なぜと言へば、詞といふものによつて性格や筋や物語が話されるからである。成程詞といふものも全體の印象といふ内では多少働いてゐるであらう。併し詞の役目は唯色彩にタッチを加へるといふ事だけである。詞は印象に色彩を加へると言つても好い。即ち音の色である。今日の舞臺で饒舌と叫喚とに墮落してゐる騷がしい野蠻な音の陳列會ではない。即ち詞は說明する爲に用ひられてはならないのである。數學的に明瞭にされる爲に用ひられてはならないのである。總てを曝露する爲に用ひられてはならないのである。この僅の時間の印象は（吾々の多くの場合の印象と同じく）不思議に暗示的な幻象である。總てほんやりしてゐる。しかもそれを理解する目と感覺とを持つてゐる人々に取つては十分明なのである。それに詞を加へる事も出來るし、食べてゐる人給仕をしてゐる人の腹の中を見る事さへ出來る程吾々には明瞭なのである。それ故諸君に吾々の印象を傳へようとするなら、吾々はそれをほんやりした儘に置

かなければならない。それでも諸君には十分分かる筈なのである。
さういふ芝居は退屈ではあるまいか、と諸君は訊く。
どうして。退屈の反對である——非常に面白い。わたしは今わたしの説明として最も普通な印象を選んだ。諸君はもつと高尚なもつと細心に選ばれた題目が、どの位かういふ取扱ひ方に適當するかといふ事を手易く見る事が出來よう。題目が高尚になればなる程、益やさしくなる、さうして益面白くなる。エスキラスからマアテルリンクに至る幾多の大作家が吾々に與へてくれる或長い印象：さういふものを吾々は求めるのではない。それはかういふ幻影の本質に違つてゐるからである。ボォが吾々に言つた事は詩に就いても眞實であるが、幻想に就いても二重に眞實である——「長い物」といふやうなものが在り得べきではない。彼等を實在に置けば僅の間生きて、さうして消えてしまふ。

2　喝采に就いての覺書

モスコォの美術座では、喝采が極めて小さな役割を勤めてゐる。一般にどんな演劇も喝采なしには生存が出來ない事になつてゐる。ところが、モスコォでは、どんな俳優でも客に呼ばれて幕の前へ出るといふやうな事はない。それ故、喝采といふものは全然ない。
讀者。それでは何だか間が拔けてゐませうね。

筆者。さう思ふのも無理はありません。併し、モスコォでは違ひます。總ては立場の問題です。演技が拙劣だと、氣を引き立てる爲に、熱心などなり聲や雷のやうな見物が必要なのです。併し、演技が見物の心を奪ふやうなら、喝采は不必要なのです。そして、若し俳優が出て來て腰を屈めないとしたら、或は一度降りた幕が又上がらないとしたら――ねえ、さうしたら、喝采はむだになりませう。

讀者。そんな思想を誰か今までに聞いた者がありませうか。

筆者。親愛なる讀者よ。それは思想ではありません。確乎たる事實です。喝采する理由を撤去して御覽なさい。そして、あなた自身が先づ喝采をやめて御覽なさい。そして、爾する事に依つて、野卑な事を防いで御覽なさい。

讀者。でも、好いものを見て喝采したくなるのは、自然の要求ではありませんか。

筆者。むしろ、それは不自然な習慣です。あなたは決して物を喝采しはしません。唯、男か女を喝采するのです。喝采は強者に對する弱者の諂ひです。若しオケストラの指揮者や樂手が目に見えなければ、吾々は決して音樂を喝采するものではないのです。吾々は建築を喝采しはしません。繪畫を喝采しはしません。彫刻を喝采しはしません。また文學を喝采しはしません。吾々は決して蔭に隱れてゐる音樂者を喝采するものではないのです。

詩人が姿を現すと、相手の優越な力に對する恐怖から、急に吾々は興奮して來るのです――或危險

を感じて來るのです――そこで、思はず喝采するのです。吾々は大西洋を喝采しはしません。また大西洋を歌つた詩を喝采しはしません。併し、大西洋を能ふ限り遠くまで泳ぎ出る事の出來る人間を一目見ると、吾々は鳥のやうに囀ります。獸のやうに啼きます。何といふ野蠻な事でせう。空氣や、又空氣を歌つた詩が、少しも吾々を騷がせはしません――併し、飛行家を吾々は熱狂して迎へます。吾吾はかういふ人と友達になる方が吾々にとつて遙に好い事だと感じます。喝采は到達すべからざる地位にある人間を見る事に依つて喚び起された吾々の恐怖と羨望の粗大な表現です。喝采が劇場から驅逐される事は、それが早ければ早い程、俳優にとつても看客にとつても好い事なのです。幾分でもそれを防ぐには、各の幕の終に、一度幕をおろしたら、次の幕の始まるまでそれを上げない事にするのです。そして、幕の前へ俳優が現れるといふ惡習慣を全廢するのです。

讀者。でも、見物はそれを要求します。彼等は自分の最員な役者を幾度でも幾度でも見たがるのです。

筆者。そんなら、新しく動物園を一つ作るんですね。そして、男や女を檻に入れて陳列するんですね。

一九〇九、モスコオにて

「ハムレット」演出に際して

——ゴオゾン・クレイグがモスクワ美術座の役者に與へようとした詞——

（千九百九年十一月十九日）

私は諸君がこの「王」と「王子」との戯曲を實演しようとするに際して「役者が芝居をする」といふ印象を作り出して貰ひたいとは思ひません。なぜと言へば、さうすることは、殆ど常に、不眞面目な或者を意味するからであります。そして、それは或恥づべき理由から「お芝居だ」と言つて排斥せられなければならないからです。

併し、諸君はそれと反對の極端に走つてはなりません。若し、さうしたなら、諸君は、宮廷の内部は勿論のこと、王といふものをも嘗て見たことのない、王族といふものの概念さへ持たない、普通人の印象を作り出すことになるでせう。

この二つは時として混同されてゐますが、「王者らしい」といふことは、まだ「お芝居らしい」といふことにはなつてをりません。諸君は動くにも話すにもめつたにない雰圍氣の内にあるものとして、

やらなければなりません……なぜと言へば、シェイクスピアは、めつたにない事として、この作を書いてゐるのですから。

　さうするには、諸君はめつたにない場合を考へなければなりません。そして、總ての事をめつたにない事として見なければなりません。舞臺は諸君に向つて、それ以上難しいことを何一つ企ててゐるのではありません。

　私は如何なる役者の一座でも、その人達が實際「王者らしく」なるまでは、さういつた「王族」の感じを遺憾なく表現することに成功する氣遣ひはないと思つてをります……そして、それに成功するには、文化の極致を目的として自分達の生活を生きる必要があると思ひます。なぜと言へば、この手段に依つてのみ、さうした空氣を吸收することが出來るので、さうした空氣が人間の體の中にはひつて來た、始めて少しなりとも莊重な態度とか快美な聲調とかいふものが生れて來るのだからです。

　シェイクスピアの劇詩の表現に對して、吾々が要求するところのものは、實にこの態度とこの聲調なのであります。

　私は今、文化と言ひました。なぜと言へば、私はこの場合、故意に吾々の抱負を文化といふところに留めたからです。若し、私がそれ以上に歩を進めたなら、吾々は先づ第一に、詞で言ふよりは想像した方がよくわかる、あの無我といふ精神的な狀態にはひらなければならないことを、主張しなけれ

ばならなかつたでせう。併し、吾々の目的としては……シェイクスピアの目的としては……「王者らしい」狀態で十分なのです……否、それはやがて「宗敎的な」狀態にはひる道ではないでせうか。そして、若し吾々がどうにでもして、そこまで到達することが出來たら、吾々總じては精神的な狀態に一歩近づいたといふ非常な好運を擔ふものになるのではないでせうか。

然らば、どうしたらそれらに到達することが出來るか。

この問は、非常に難しくもあれば、極めて容易に解けもする一つの謎を私の目の前へ持つて來たことになるのです。

兩端の「丸い」ものを、どうしたらどつちの端ででも立てることが出來るかといふのと同じです……

……コロンバスの卵です。

私は諸君のお手傳ひをすることは出來ます。併し私は諸君に敎へることは出來ません。なぜと言へば、これは誰も敎へることの出來ることではないからです。併し、若し諸君が私の言ふことを信じて下さるなら、吾々が無我と呼んでゐる狀態に少しでも近いところへ、必ずいつか諸君を連れて行かないでは置かない或方法をお話しすることが出來ます。

先づ、無我の極致は見たところ興奮の狀態ではなくて、見たところ平穩の狀態であることを頭に置いて下さい。それは情緒の白熱です……謂はば、失神に近いものであります。この狀態には一下に近

い名があります、そして、一萬に近い形があります。吾々はそれを睿智と呼んでゐます。
それは總ての不純な分子を燒き棄てた純粹な情緒であります。
かやうな狀態にはひらうと企てる勇氣を持つ爲には、その企が決して冗(むだ)にはならないといふ或大きな約束が諸君に與へられなければなりません。
私はその約束を諸君に與へます。諸君は私を信じなければなりません。なぜと言へば、私の言ふことは眞實なのですから。私は諸君が或狀態の向うにあるものを見ることが出來るなら、どんな狀態にでも到達することが出來るといふことを約束いたします。私は諸君が今までの生涯に於いて、諸君の目に「狂氣」らしく見えたことを、少くとも十遍か二十遍、見たことがあるか或は感じたことがあるに違ひないと思つてゐます。諸君はさういつた感じを逃避したに違ひありません。それは、諸君がさういつた感じを嫌つたからではなくて、そんなことに關(かかづら)つたところで、何の役にも立たないと思つたからです……そして、恐怖したに違ひありません。詞を代へて言へば、諸君の「想像」が諸君の內に目を覺まして、ほんの一瞬間か二瞬間、諸君を占有してゐたのです。
そこで、私は諸君に言ひます。諸君は諸君の「想像」を搖り起して、それに全く諸君の身を任ねてしまはなければならないのです。さういつた瞬間が來たら、決してそれを恐れてはならないのです。こつちから、その方へ向つて行くのです……危險を冒すのです。かれらのする儘にさせるのです。か

れらに身を任ねるのです。無我は一種の狂氣以外の何事でもないのです……一種の狂氣です。分かりましたか。どの種類の狂氣でもさうだと言ふのではありません。

總て、「早い」もの……「白い」もの……「熱した」もの……「丸い」もの……「廣大」なもの……「落ちついた」ものが、それなのです。

總て、諸君が夢想をする勇氣はあつても、近づく勇氣のないものが、それなのです。

それは偉大な「危險」なのです。

しかも、その理由から、私は諸君がそれにぶつかつて行かなければならないことを主張するのです。

（千九百九年十一月二十日）

諸君は世界が所有する天才の最も偉大な作品の一つを理解し且演出しなければならないのです。それ故、諸君は諸君自身をその天才の狀態に近いところへ持つて行かなければならないのです。

諸君は無我にならなければなりません。自分自身を捨てなければなりません。

諸君が諸君自身持つてをられる偉大なものを用ひずして、かやうな偉大な作品が演出し得ようとは信じられません。理性は諸君の持つてをられる矮小なものです。諸君は「想像」の方に依つてのみこの事を爲し遂げることが出來るのです。

諸君にして、若し諸君の自由を（そして、諸君の想像が諸君の自由なのです）束縛する繩を解くこ

とが出來るなら、諸君は直ぐと私の想像の消息に接することの出來る狀態に來ることが出來るのです。

そこで始めて、吾々は爲事に着手することが出來るのです。そして、その祕密を習得することが出來るのです。

諸君が若し諸君の知能だの理性だのに、いつまでも縛られてゐるのだつたら、諸君は私を理解しないで終るでせう。そして、吾々は何事をも爲遂げることが出來ないで終るでせう。私は諸君に傳達すべき唯一つのことを持つてゐます。それは、シェイクスピアの無我といふことです。

この標題の下に、狂氣の一步に近い瞬間が集められるのです。

（千九百九年十一月二十二日）

狂氣とは、それが成功しさうに見えると勇敢だと言はれ、それが失敗しさうに見えると「愚」だと言はれるものであります。

「不可能」だと言はれることを企てるのは……「狂氣」であります。そして、それは「善」であります。

紀元前四百八十年の十月二十日に、サラミスの海戰がありました。希臘人は三百八十艘の船を持つてゐました。波斯人はクセルクセスに率ゐられた二千艘の船を持つてゐました。

戰の始まる前に、希臘の將軍テミストクレスに依つて述べられた詞の要點はこれであります。

「その論點はかうであつた。人間の本性と境遇とにとつてあらゆる可能な事物の中には、常に或高いものと、そして、或低いものとがある。」そして、「かれら」はその高いものに向つて行かなければならないのである。（ヘロドタス）

かれらはこの通りにしたのであります……そしてこの戰に勝つたのであります。そして、その狂的な企ては「勇敢」だと言はれたのです……そして、正當だと思はれたのです。

諸君は「ハムレット」に於いて、これと同じ狂的な企てをしなければなりません。そして「ミユウズが若し吾々を見棄てたなら、吾々は死を辭さないのであります。（ユウリピデス）

私は「かうなさい」といふことを既に申し上げました、今度は「かうしてはいけない」といふことを述べさせて貰はうと思ひます。

お願ひですから、どうか「考へ」過ぎないで下さい。

人間は誰でも考へるといふ習慣を持つて居ります。併し、近代の役者は餘計に考へ過ぎます。考へることに依つて、空を見ることは出來ません。空を見、且その實際を知るには、感覺に依らなければなりません。

音樂が演奏されてゐる時に、考へるのは無益なことです……感覺を通して單にそれを魂の內に受け入れれば、それで好いのであります。

吾々の「ハムレット」に就いても、やはりさうでなければなりません。諸君の頭腦は休ませて置いて、諸君の目や耳を通して「ハムレット」の美を吸收するのです。そして、手觸り（タッチ）と呼ばれるところのものを忘れてはいけません。なぜと言へば、諸君の動きに最も深い關係があるのは、それなのですから。

頭腦の方便に依れば……即ち、考へれば、巧者に演技をすることは出來ます。巧者な人といふのは、考へる人のことです。そして、諸君は西洋に於ける最も巧者な役者の一座として歐羅巴に認められてゐます。

感覺と靈魂との方便に依れば、最も深い……最も美しい……最も精神的な役者になることが出來ます。

それ故、親愛なる諸君よ、どうか考へ過ぎないやうにして下さい……そして、もつと感じて下さい……もつともつと感じて下さい。そして、私が諸君の總てを心から愛してゐること、そして、吾々の「ハムレット」を今度諸君が演出される間、私に出來ることなら何でもやるといふこと、諸君の助けになることなら出來るだけのことをするといふことを、この際述べさせて置いて貰ひます。併し、難しい方の爲事をするのは諸君です……即ち、可能であることの最も單純な狀態に、進んではひつて行かなければならないのは諸君です。そして、これを爲し遂げる唯一の方法は、低い手段の代りに高い

手段を忘れることです。卽ち、頭腦の代りに「感覺」と「靈魂」とを使ふのです。

（千九百九年十一月三十日）

シエイクスピアの劇詩は、吾々が近代劇を演出する場合と同じ方法では演出が出來ないといふことは、既に經驗の證明するところであります。

吾々がイブセン或はチエエホフを演ずる時のやうに、シエイクスピアのものを演じたら、總ての色彩が詩から出て行つてしまひます。

シエイクスピアと近代の作者との一つの相違は、近代の作者が日常の男と女とを取扱つてゐるのに、シエイクスピアは典型を取扱つてゐるといふところにあるのです。かれの書いた戀人は、總ての戀人の典型であります。そして、その熱情以外に何一つ著しいところはないのであります。吾々はかれの生活について何等の細かい點を知らないのであります。かれの性格をも知らないのであります。シエイクスピアが吾々に見せてくれてゐるものは、唯かれの熱情であります。それはあの詩人の熱情なのです。ロミオは歌ひます、そして、吾々の前に浮動します……かれは會話もしなければ、歩きもしません。かれは戀をします……又もう一度戀をします……惱みます……「運命」に出會ひます……そして、死にます。

そして、「性格」ではなく、「熱情」がロミオとジユリエットの悲劇全篇に、その刻印を押すのです。

「性格」が用ひられるのは、何か可笑しなことを表現する場合だけなのです。私はこのことを吾々の偉大な愛蘭の詩人である友人イエエツから學んだのです。

さて、そこで……

この戲曲を演出しようとする役者の一座は、總てこれらのことを十分に考慮しなければなりません。近代の舞臺監督や役者が、いつも痛ましい失敗を見せるのは、シェイクスピアの劇詩を性格劇に變へようと企てるからです。

ハムレットを作り上げてゐるものは、熱情です……樣式です……音樂です……そして、幻影です。決して「性格」ではないのです。

「性格」は偶然に二人の墓掘りに現れます。併し、この二人でさへ、奇異な深祕的な「外觀」を持つてゐます。希臘の肖像畫の多くやポムペイの壁畫で吾々の注意を捕へる、奇異な魔術的な顏の表情です。

ぢつとかれらを見てゐると、吾々は、かれらが現に見てゐるらしいもの……或は昔かれらが見たもので、今かれらの目や口に映されてゐるものに驚かされます。見張つた目と少し明いた口とに、稀に見る美しさを與へるところの或嚴肅さがそれなのです。

(希臘の悲劇或は喜劇の假面は口が開いてゐます。それは熱情的な狀態なのです。閉ぢた口は始的な

状なのです。」「性格」はまたオスリックにも現れます……そして、ポロオニアスにも。

そこで……諸君の一座のやうに性格劇の表現に馴らされて來た役者の一座が、「詩」と「想像」との代りに現實の上に表現手段の基礎を置いて來た役者の一座が、「ハムレット」と取組むにはどうしたら好いでせうか。

一つの「ロマンス」として……一つの空想の産物として……或は一つの「現實」としてそれを取扱ふ以上に、もつと好い方法はないものでせうか。物のあるが儘にぶつかつて行たらどうでせうか。

私にとつては、戯曲演出の祕訣は役者が「熱情」を……「熱情」の白熱を「熱情」の靜穩を、無我を、理解する能力の内にあるのです。

そして、觀客にその無我を傳へるところ、技術の創造に自分の生命を捧げることにあるのです。

グラツソオ――あの恐しいジョワンニです――あい人がハムレットを演出するのであつたら、吾々は赤熱を期待し且求めなければなりません。併し、それは別の話です。

ハムレツトは聖者です……しかもオフイイリアに戀をします……それでも、かれは聖者です。しかも、ポロオニアスを殺します……それでも、かれは聖者です……

どうしてさうなのか。と、諸君は訊くでせう。なぜだと言へば、かれは「想像」の創造だからなのです。そして、「詩人」がかれに生を與へたからなのです。かれは現實ではないのです。

ジョコンダの微笑はレオナルドオの微笑であることを思ひ出して下さい……ハムレットはあの微笑を持つてゐるのです。

でも、ハムレットはしやべり過ぎるではないか。

さうです、吾々はこの恐ろしい問題に觸れてはなりません。なぜと言へば、悲しいかな、それは眞實過ぎることなのですから。今日の役者に、「想像」に依つて作られるこの狀態が理解出來るでせうか……そこまで到達することが出來るでせうか。

では、直ぐその要點にはひりませう。これは、答を求めるのが寧ろ望ましくない問なのです……

それは「ハムレット」の「悲劇」に劣らぬ「悲劇」なのです。

その答が若し「否」であるなら、それでは、なぜ、かれにそれを理解することが出來ないのでせうか。

なぜと言へば……

いや……この問に答へることの出來るものは、天使より外にはありません。

「愛」がしあはせにも「劇場」へ歸つて來れば、「劇場」は再生するでせう。

私は支那の莊子に救を求めます。そして、私の言はうとする意味を述べて貰ひます……或は寧ろ、「熱情」といふ詞で、私が熱情を意味しなかつたことが、全然間違つたことではないといふことを述

べて貰ひます……

「惠子、莊子に謂つて曰く、人故より情なきか。莊子曰く。然り。

「惠子曰く、人にして情なければ、何を以てかこれを人と謂はんや。

「莊子曰く。道これに貌を與へ、天これに形を與ふ、いづくんぞこれを人と謂はざることを得んや。

「惠子曰く、既にこれを人と謂ふ。いづくんぞ情なきことを得んや。莊子曰く、これ吾が所謂情にあらざるない。吾が所謂情なしとは、人の好惡を以て、内、その身を傷らず、常に自然に因つて、生を益さざるを言ふなり。」

「古の眞人は、その寢ぬるや夢みず、その覺むるや憂なし、その食ふや甘しとせず、その息や深々。眞人の息は踵を以てし、衆人の息は喉を以てす。服從する者はその嗌言哇ぶが若し、その嗜欲深き者はその天機淺し。

「古の眞人は生を悅ぶことを知らず、死を惡むことを知らず。その出も欣ばず、その入も拒まず。翛然として往き、然として而して來る而已。その始まる所を忘れず、その終る所を求めず。受けて而してこれを喜び、忘れて而してこれを復す。これをこれ心を以て道を捐てず、人を以て天を助けずと謂ふ。これをこれ眞人と謂ふ」

以上がモスクワ美術座の役者達に對して私が言はうとしたことの要點である。併し、あの人達の善良な顏と額の皺を見ると、私はその上にもう一つ皺を殖やす氣にはなれなかつた。少くとも、私はもう一度それを引つ込めるだけの氣轉を利かした……そして、私はユウバ、マリオネツトの爲にデザインをもう一つ書いた。

全體は部分より大なり

(Gordon Craig)

「芝居が第一」"The play's the thing" といふスロオガンは、この十何年といふもの、もう吾々總てが聞き倦きるほど濫用された。勿論、芝居が第一である――芝居小屋の全精神である。この眞理を吾々に明瞭にする爲に、慌てた脚本作家の一群が、彼等自身それを疑ひでもするやうに、幾度も幾度も祈禱文のやうにそれを繰返す必要はなかつた。

「芝居が第一」といふ詞によつて、吾々は如何なる一人の人間も――芝居の如何なる手足も――全體の一局部以上のものではないといふことを意味する。如何なる戯曲家でも、如何なる狂言作者でも、如何なる俳優でも、如何なる演出家でも、一人の人間が「第一」の者であることは出來ない。

これを承認することによつて、吾々は、無人格の悦びといふ、一種奇妙な、寧ろ通俗的でない觀念を受け入れることになる。

芝居は、それを作るところの彼或は彼女よりも、より多くのものである――宜しい。しかも、芝居

道に於いて、自分達が總ての個の者の上にあることを近頃要求してゐるのは吾々の國の戯曲家達である。セイント・ジョン・アアキン君は、その代表委員である。(1)

もう一遍、はつきり言はせて貰ひたい。何人も「上」或は「下」にゐるのではない――總てが一つの家族なのである。その家族の長は、常に家を離れない人である。彼は、その家を離れないといふ理由に依つて、家を支配するのである。

その家族の長は、時としては、芝居の作者である。例へば、モリエエルの場合である。時としてはさうでない。例へば、ジイ・ビイ・ショウの場合である。モリエエルは朝も晝も晩も、芝居小屋の生活をした。ショウは、ひよつこり飛込んで來るかと思ふと、ひよつこり又出て行つてしまふ。

近代の戯曲家の多くはそれである――だが、これは彼を全然その家族から追出してしまひはしない。彼は息子達の一人になる。

時としては、或一人の役者がその全生涯を芝居小屋の中で過ごす。例へば、アアヰングである。時としては、舞臺監督がそれをする――マイニンゲン公爵だの、ラインハルトだのが、その適例である。としては一人の女優がそれをする――サラア・ベルナアルがそれである。

だが、何人がこの家族の長であらうと、その長が總ての人の爲に考へ、總ての人に、その才能を最善に輝かすのを許すのでなければ、その長は組織としての劇場に對して惡いことをするのである。さ

うして、それが爲に所謂劇場藝術の誕生が遲れるのである。

私は、藝術といふ詞を、音樂や建築に就いて書いたり話したりする時それを用ゐるやうに用ゐる。忌憚なく言へば、劇場のこの藝術は、まだ生れない。だが、吾々は元氣を落す必要はない。吾々は、いつか必ずそこへ到達出來る。だが、唯それには芝居が第一だといふことを忘れてはならぬ。芝居が第一だといふことを、吾々が第一ではないといふことを。

近頃、私のところへ着いた二冊の書物が、總てこれを說明してゐる。一つはシニョラ・ヅウゼ Signora Duse に關する書物で、一つはコムメヂア、デルラルテ Commedia dell' Arte に關する書物である。

この二つの書物は、同じ日に、同じ郵便で屆いた。さうして、兩方とも藝術といふ同じ題目を取扱つてゐるのだが、その取扱ひ方は、互に鬪爭してゐるのである。

著者の一人は、アアサ・シモンズで、一人は、コンスタンチン・ミクラチエウスキイ Constantin Miclachevsky である。さうして、二人とも出來得る限りの仕事をしてゐるのである。

第一の書物は、或稀有な人物を取扱つてゐる。第二の書物は、實際的な人間の集團を取扱つてゐる。

シニョラ・ヅウゼを或稀有な人物と呼ぶことによつて、私はこれ以上のことを意味しない。即ち、或家族の長といふものが、總ての芝居の團體に必要だつたといふことを理解しないで、その家族から一人で離れることに依つて、稀有な人物となつたのであるといふことである。彼女の力は無限であつ

た。彼女の空想に驚嘆すべきものであり、彼女の思想は高貴なものであつた――だが、彼女自身の並外れた規則に從ふといふ芝居道の古い勝負をやつたのである。(どういふ理由でやつたか、ここでは私はそれを訊ねまい。)さうして、それ故彼女は、劇場藝術の誕生を遅れさせた人達の中に數へらるべきである。

コムメヂア、デルラルテの役者達を實際的な人間の集團と呼ぶことによつて、私は、それ以上のことを意味する。併し、何よりも先づ第一にそれだけのことを意味する。

彼等は、彼等の内にシニョラ・ヅウゼや、マダム・ベルナアルや、サルヰニや、アアヰングや、ルメイトルやチヤツプリンなどによつて所有せられただけの偉大な天才を持つた男達を持つてゐた。だが、彼等は、それよりも尙偉大なものを持つてゐた。それは彼等のこの天才が全體の一部に過ぎないといふことを認める力であつた。さうして、これが、その當時彼等の力を作り上げたところのものであり、さうして今日尙彼等を、あらゆる時代の總ての他の俳優以上に置くところのものである。

ヅウゼやベルナアルが、若し世にも美しい花束であつたならば、コムメヂア、デルラルテの役者達は、或庭園全體であつた――決して園丁に適はない庭園であつた。始終生ひ茂り、四季とともに花を飾り、花咲く毎に盛りを見せ、さうして、根は常に地の底深くある庭園であつた。

シモンズ君にコムメヂア、デルラルテに就いて書いて貰ひ、ミクラチエウスキイ君にヅウゼのこと

を書いて貰つたら、どうなるであらう。シモンズ君の書物は、非常にまじめなものになるであらう。さうして、ミクラチエウスキイ君の書物は、決して書かれないであらう。

なぜと言へば、ヅウゼに就いて書くには、ただ一つの道があるのみだからである――さうして、それは、それからそれとヅウゼの氣分を捉へて行くといふ氣違ひじみた計畫をすることである。さうして、それらに吾々の筆を支配させることである。

若し、吾々が彼女に話をしたことがなかつたなら、まだそれでも筆の伸びる機會は與へられるであらう。若し、吾々が彼女に話をしたことがあれば。もう勝負はおしまひである。吾々は彼女の奴隷である。

舞臺へ登るにも、舞臺を去るにも、等しく美しい演技をすることが、彼女の經歷の部分であつた。彼女より眞實に、舞臺へ登つたり、舞臺を去つたりした女優は嘗てなかつた――吾々を心服させたのは、この驚くべき眞實であつた。混亂の神の祭壇に彼女が捧げた眞實であつた。

舞臺へ登つては、彼女は、自分がマグダだと思つた。さうして、自分がクレオパトラだと思つた。舞臺を去つては、彼女は自分が如何なる人よりも幸福な人間であり、如何なる人よりも悲しい人間であり、如何なる人よりも可笑しな人間であり、さうして如何なる人よりも誠實な人間だと思つた。舞臺を去つた時、彼女は演技に對する自分の天才のみが舞臺を救ひ得ると思つた。それがなければ舞

事は死ぬと思つた。訓練と、さうして、如何に命令に從ふべきかといふ實例を自ら立つて示すことが、如何なるものにも優つて舞臺を助けるといふやうなことは、決して彼女の思ひもつかぬことであつた。

彼女に就いて書くところの吾々は、彼女に一致しようとする。讀むところの諸君は、疑惑を抱いても爲方がないのである。他の人が彼女に就いて書いたものを讀むと、私でも諸君と同じ疑惑を抱くのである。私はシモンズ君に依つて著された書物を讀みながら、始終さういつた疑惑を起した。

シモンズ君は、この役者に就いて、自分も興奮し、私をも興奮させようと企てたやうに見える。だが、私が寧ろ欲しいと思つたのは、一つの記錄であつた。シモンズ君は、その著書の最初の三行に於いて、彼女が「現代の女優の最も偉大なもの　であることを主張する。だが、これは正確でない。なぜと言へば、この女優は一九二四年に死んでゐる。さうして、この書物は一九二六年に出たのである。

この外に、彼女が實際彼女の時代の最も偉大な伊太利の女優であつたことを吾々に納得させるやうなことは、一言も言はれてゐない。諸君にしても、私にしても、果してさうだつたといふことを知つてゐたら、却つて幸福だらう。私達はそのことの繰返されるのを喜んで聞いたらう。だが、他の人は唯それだけでは決して納得しないだらう。

そこで、私の思ひ出すのは、オオスチン・ブリリトン君がヘンリ・アアヰングの傳を書いた、あの

方法の如何にも秀逸なことである。ブリツトンの採つた方法は、確に人を納得させた。

諸君の中には御存じの方もあらうが、彼のした仕事はこれであつた。彼はアァヰングの演技の一つ一つに就いて、その時代の批評家に依つて書かれた、殆ど總ての文章を複刻したのである。

クレメント・スコツト君や、ズヨオセフ・ナイト君や、ヰリアム・アアチヤ君や、クラレンス・ニユウトン君達が、アァヰングのリシユリウやヴヰカア、オブ、ヱイクフイイルドや、メフイストフエエレスや、其他の役に就いて書いたところのものを讀むのは、隨分退屈だと諸君は言ふかも知れない。だが私はこれだけのことは言へると思ふ。六十頁か七十頁讀んでゐる内に、當時のライシアム座が諸君の前に現はれて來る、當時の批評家が諸君の前に現はれて來る。當時の見物がどんなものであるかが分かつて來る。アァヰングの姿が現はれて來る。さうして、役者と見物と批評家との關係が分かつて來る。

この公平な、冷靜な、記錄は想像を喚び起す

だが、いつか吾々は、ヅウゼに就いての記錄を吾々に與へる、さうして、それを正確に與へる書物を手にすることが出來るだらう。さうして、それは必ず興味の深いものでなければならない。

だが、さういふ時が來ても、やはりそれは唯「演劇史」の連續のない一節であるに過ぎない――さうして、それは實に氣の毒なことである。

ライシアム座の物語は、それ以上のものであるに違ひない。だが、それよりも更に以上のものは、

コムメヂア、デルラルテの物語である。なぜと言へば、それは、一五〇〇年から一八〇〇年に至る劇界の記錄であるからである。芝居が、役者の芝居が、第一のものであつた時代の、さうして、一人の役者がどんなに偉大であらうとも、その側に必ず同じ位な大きさの朋輩役者を持つてゐた時代の大きな一座の記錄であるからである。

今日でも、一人のまじめな好い役者といふものは、必ず自分と同じ大きさの仲間を見つけようと努めてゐるものである。好い役者は、他の好い役者に對して、嫉妬の念を抱くものだといふやうなことを言ふ人があるが、それは實に莫迦らしいことである。そんな感情を抱くのは、まだ本當に出來上がつてゐない役者ばかりである。

今日のまじめな役者は、やはり二百年或は三百年以前の先祖と全く同じ考へを持つてゐる。彼は芝居といふものを、その正しい地位に回復しようと思つてゐる。さうして、それを妨げるものが、殆ど常に、押しの強い脚本作者であることを、少からぬ悲しみを以て、眺めてゐる。吾々は、今日G・B・B或は、J・M・S(2)に就いて聞く。だが、その戯曲に就いては聞かない。新聞は彼等の評判を滿載する。その評判といふものは、若し避けようと思へば、避け得られるものである――即ち、總ての好い役者が感ずるやうに、「芝居が第一」だといふことを本當に感じたなら、避け得られるところのものである。

若し、シニョラ・ヅウゼが十六世紀と十七世紀の間に生れてゐたら、彼女は演劇人の更に偉大な人種を作り上げるところの大きな一座即ち一つの家族の一員となつたであらう。さうして、想ふに、彼女はより以上幸福であつたらう。

これらの一座は、屡最上級の技藝を持つた三人の役者を誇る事が出來た——時としては更に多くを。これらの三人の外、六人或は七人の第一流の役者を持つてゐた場合もあらう。一九〇八年の創刊當時から、「ザ・マスク」を知つてゐる研究者達は、一九〇八年から一九一一年の間に、さうして、その後に現れたコムメディア・デルラルテに關するいろいろな論說や飜譯を記憶するであらう。一九一〇年より以前にも、このコムメディアに關する興味のある文章が、英文で書かれた書物の内に現れてゐる。その中著しいものは、一八八一年に現れたワアノン・リイの文章、一八九〇年に現れたアヂントン・サイモンズの文章、一九〇一年に現れたブロオドベント君の「パントマイムの歷史」、さうして、恐らく總ての内で最も好いものは、丁抹の役者のカアル・マンチウスが、その「演劇史」の第二巻に書いたところのものである。

英吉利人といふものは、自國の詞で書物を讀むことは喜ぶものであるが、その英吉利人でも、伊太利に現れ、北は英吉利露西亞に及び、西南に降つては葡萄牙にまで及んで、終に全歐羅巴に擴がつた、この驚くべき役者の一座に就いて、たれにも報告を受けずにしまつたのではないのである。

コムメヂア、デルラルテが正確に「職業的喜劇」を意味するものであることは、いくら繰返しても足りない。ジョン・アヂントン・サイモンズは、そのフルタイトルが、(Commedia dell' Arte all' Improvviso (即興喜劇の意) であつたらうといふことを説いてゐる。さうして、またそれが (Commedia a soggetto (暗示の芝居) 或は (Commedia non scritta (脚本のない芝居) 或は Commedia improvvisa (即興の芝居) などと呼ばれたことを書いてゐる。

この即興的なドラマ(或は悲劇的な或は喜劇的な、さうして或は茶番式な)の上演に對しては、天才のある役者が要求された――さうして、あらゆる健全な要求に對して、必ず反應があるやうに、この場合にもそれが供給された。吾々の時代に於いては それは或他の時代に決して劣つてはゐないのだ)伊太利、佛蘭西或は英吉利の觀劇精神に於ける或貧弱さが、即ち偽つた貧弱さが、役者からの當然な反應を生んだ。これは聞きたくないが――では、宜しい。この臺詞は口の内で言つてしまはう……」そこで、役者が眠つてしまふのである。

なぜと言へば、見物が求めようとしない精神を、受けろと言つて無理に強ひて見たところで、なんにもならないからである。

私は、今日でも、第一流の處方で芝居を即興的に作り上げることの出來る「職業的俳優」の座組が、全歐羅巴に作られ得るといふことを、嘗て疑つたことがない。唯、或者がそれを妨げてゐる。文學者

は（これは「ザ、マスク」で以前から說かれたことである）それを妨げないまでも、最も好い役者に向つて、芝居の奉仕を供給することの方に、餘計骨を折つてゐる――さうして、役者達は默々ながら、文士諸先生の自尊心を損ねることを恐れてゐる――「この儘の方でゐる方が樂だ」といふのが、彼等の考へであるらしい。實に哀れな考へであるが、兎に角、それで生活は出來るのだ。さうして、依然として、短い人生に於いては、それが肝要なことである。さうして、その職を學ぶといふことは、依然として、意地惡く前途遼遠である……正しくその職を學ぶといふことは。

そこで、この二世紀の間に、役者達は、ある惡い家庭習慣をだんだんに失つて來た。さうして、同じ程度の技倆を持つてゐる十人の役者が一團を形作つて、常に協同して芝居をし、總てのものが主る(comites)卽ち座長の命令に從ふといふことの代りに、吾々は、一月に一度形作られるやうな新しい一座、その各の一座には、男優か女優のスタアを中心に持つてゐて、一つの芝居小屋から他の芝居小屋へ移つて行つて、やがて解散して、なくなつてしまふといふやうな新しい座組を持つばかりである。總てが公衆にとつては、形のないものであり、不鮮明なものである。

十人の役者が一つの標的を目當にして――卽ち、一人が總ての人の爲に、總ての人が一人の爲にといふ標的を目當にして――常に結びついてゐるといふやうな一座こそ公衆が要求するところのものであり、舞臺が必要とするところのものである。併しながら、吾々はさういふ一座を見ることが出來な

い——吾人が信ずるところのものは、總ての人が自分一人の爲に、そして、誰一人總ての人の爲には存在しない」ところの一座である。

この職業は、依然として一つの家族であるには違ひない。だが、各の家族が生きて行かうとする限り守つて行かなければならなかつた古い「規約」は、もう失はれてしまつてゐる。

エレノオラ・ヅウゼが、十人から成る昔の家族的集團の一員に匹敵するだけの熟練を持つてゐたとしても、どこに他の九人がゐたらう。九人は確にゐたに違ひない——だが、誰もそれには注意しなかつた。それだけのことである。彼等は高價ながらくたであつた。

エレノオラ・ヅウゼは、即興で芝居が出來たらうか——書かれた臺本なしに演技をすることが出來たらうか。ヅウゼはさういふことはしなかつた。だが、彼女が唯その點に於いて伊太利人であつたなら、必ず出來たに違ひない。

併しながら、單に一つの集團をなしてゐるといふ事實、さうして、家族の十二ヶ條の規約の內九ヶ條によつて支配されてゐるといふ事實だけで、十分であると思つてはならない。また、一つの集團であり、九ヶ條の規約によつて支配されてゐるところの、モスクワ美術座が、私の言ふ如きものであると思つてはならない。まだ、その他にも、常に結びついてゐるところの他の座組が少しはある。さうして、これらも亦、このことを爲し遂げ得るのである。唯彼等は最後の三ヶ條の規則を避けた爲に、

これが出來ないのである――尤も若し彼等が單に脚本の解釋者であらうとするなら、それは私の知つたことでない。

併しながら、コンスタンチン・ミクラチエウスキイ君によつて著されたこの書物は、もう一度吾々に、かういふことを示してゐる。今日の役者がやらうとしてゐることは小さな爲事であることを、實際或役者が爲し得る最小のものであることを。何となれば、彼の書物は、昔の流派の驚異を物語つてゐるからである――その流派は最上の努力をしようと思はない時代の、舞臺の若い男女に依つて、いくら祭り上げられても決して古くならない流派である。

この書物のことに就いては、他の機會に再び說かう。この書物は急いで評論せらるべきものではない。だが、これだけのことは躊躇なく言へる、恐らくルイジ・ラアジの著書(3)を除いては、この種類の書物で、これほど好い插繪のはひつてゐるものはない――恐らくは、なぜといへば、この書物は、西歐羅巴にゐる吾々でもその圖書館を訪問する機會がなかつたら、今まで見ることも出來なかつた羅馬のビブリオテカ、コルジニにある驚くべき繪畫を載せてゐるからである。また、ラムブランチが著した舞踊に關する稀覯書から版畫が澤山に轉載されてゐる。それから、ロオゼンタアルと、リチヤアド・オオエンのコレクションから、チエボロの原畫も寫されてゐる。その他、まだ公にされないデザインが二十もはひつてゐる。若しこれで索引がついてゐたら、どんなに有難いか知れない。

私は直ぐに索引を作るつもりである。なぜと言へば、それがなければ、大きな家族の誰かが落ちてゐるかそれを知ることが出來ないからである——さうして、若し家族の一人が無視されてゐたら、家全體が覆つてしまふからである。なぜと言へば、これは或本當の家族であつたからである。さうしてこの家族は歐羅巴に於ける、最初の、そして最後の、眞のドラマと劇場を作つたものである。民衆の爲のドラマである——貴族と、さうして、下民の爲のドラマである。知識階級の爲のドラマではない。それは、電氣のやうな直接さを以て、人にぶつかつて行つた。それは直ぐとヘキュバへ來た。それは獨創的であることなしに立派なものであつた。それは普通の水準を越えることなしに驚くべきものであつた。それは見物を搖り動かした。それは歐羅巴を席卷した。それは決して政治に關與しなかつた。それはその爛熟期に於て、終にモリエエルを生んだ。

確に、芝居が第一のものであつた。さうして、今も尚第一のものである——いつ吾吾は、その「芝居」を再び見ることが出來るだらうか。

この文章は最近の「ザ、マスク」(一九二七年四月五月六月號合卷)に出てゐたのを飜譯したのである。シモンズの著書とミクラチエウスキイの著書に對する斷想に過ぎないが、これだけの文章の中にも、クレイグの思想ははつきり現れてゐる。個人としてのエレオノオラ・ヅウゼに對しては常に讃嘆

を惜しまなかつたクレイグも、「芝居」そのもの爲には、これだけの極言をしなければならなかつたのである。そこに注意しなければ、この論文に價値はない。

左に二三註を書いて置く。

（1）セイント・ジョン・アアホンは以前からクレイグの無理解者であつた。そして、今でも無理解者である。私はアアホンのクレイグに關する感想を讀んでから、この戲曲家の舞臺に對する理解を疑ひ始めた——たとひ戲曲家としては尊敬しても。

（2）G.B.B と J.M.S は、わざと G.B.S（ジョオジ・バアナアド・ショウ）と J.M.B（ジェイムス・エム・バリ）の S と B とを置換へたのであらう。

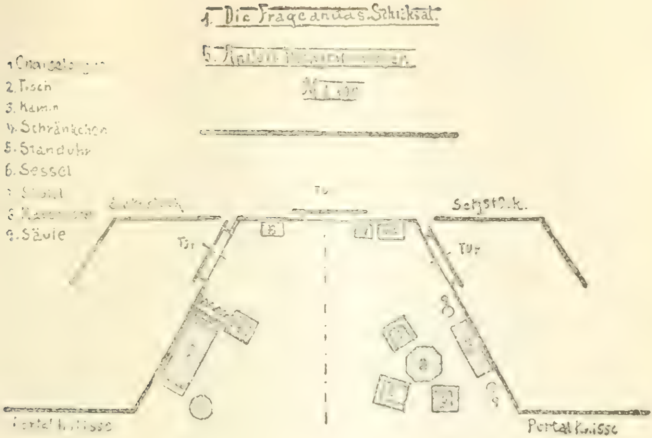
（3）I Comici Italiani. 3 volumes.

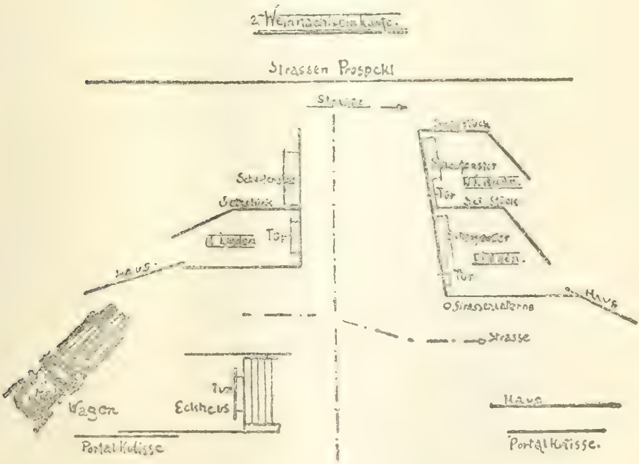
「アナトオル」の演出考案

以下譯出するのは、獨逸の有名な演出家の一人であるカアル・ハアゲマンがシユニツラアの「アナトオル」を演出した時のプランである。これはヱデキントの戯曲を始めて舞臺化したカアル・ハイネ（土方與志は目下伯林でこの老演出家の教を受けてゐる）や「舞臺藝術」といふパンフレットで演出に關して多くのことを吾々に教へてくれたアルフレツト・ソルタホルストなどの監修の下に、嘗て伯林のホイタ書店から發行せられてゐた（今も續けて出てゐるかも知れない）舞臺藝術の月刊雜誌「ディ・スツエエネ」の第一年第一號（一九一一年八月）に掲載されてゐたものである。

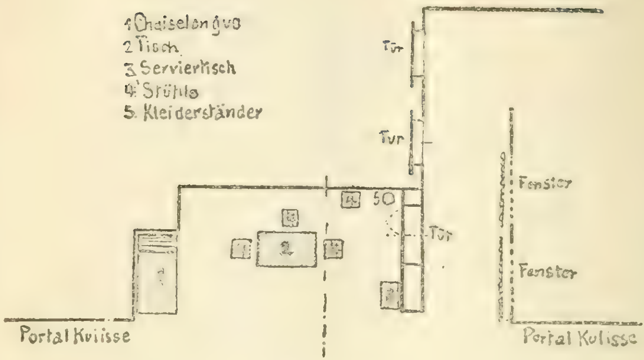
ハアゲマンが日本へ來た時、私はこの雜誌を彼に見せた。彼は頷いて、これには確に自分の案が出てゐるところだと言つて、いろいろ細かい説明をしてくれた。殊に「別れの晩餐」の稽古プランに就いては、大に得意らしかつた。

眞の意味でのレジイブツフ（演出臺帳）としては、演技の方面の豫定も細かく書かなければならないのであるが、それには脚本全部を掲げなければならないので、それは略してあるのである。

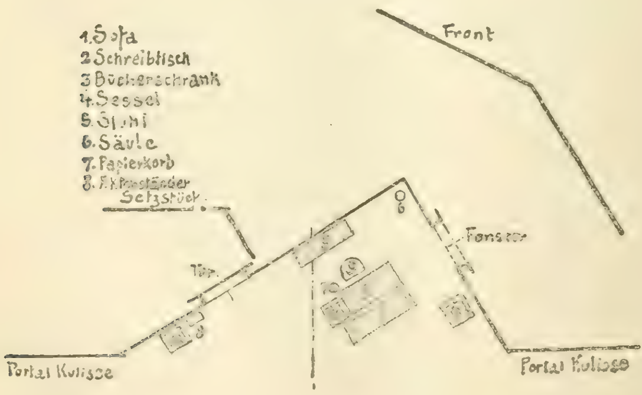

1. Die Frage an das Schicksal.
2. Tisch
3. Kamin
4. Schränkchen
5. Standuhr
6. Sessel
9. Säule
Setzstück
Tür
Tür
Portal Kulisse
Portal Kulisse


2. Weihnachtseinkäufe.
Strassen Prospekt
Setzstück
Tür
Laden
Haus
Tür
Strasse
Wagen
Tür
Eckhaus
Haus
Portal Kulisse
Portal Kulisse.

3. Abschiedssouper.



4. Episode.



「アナトオル」　アルツウアア・シユニツツラアの一幕物五篇

一　運命への質問。
二　基督降誕祭の買入。
三　別れの晩餐。
四　挿話。
五　アナトオルの結婚の朝。

ハムブルグ「獨逸劇場」に於ける演出の爲のレジイプラン。

演出者。主事、ドクトル、カアル・ハアゲマン。

一　運命への質問

舞　臺　裝　置

雅致のある、整頓した、獨身者の部屋。明褐色の縞のある壁紙、上部が幅の廣い白いフリイズで境をしてある。下手奥に寢室へ通ずる戸口一つ。上手奥に第二の戸口。正面奥の中央に、前房へ通ずる戸口一つ。舞臺全幅に、大きなペルシヤ絨氈。下手前に長椅子（シエイズロンギユ）一つ（1）、その花

頭に安樂椅子一つ(6)、その足さきに喫煙用の圓卓一つ(8)。上手前に暖爐(カミイン)(3)。暖爐の前に卓一つ(2)、その周圍に安樂椅子三つ(6)。暖爐の左右に圓柱二つ(9)。正面奥の上手に小さい棚(4)と普通の椅子一つ(7)、下手に振子時計(5)。壁には輕い額縁の繪や、金線の油繪がかかつてゐる。

小　道　具

喫煙用の圓卓(8)の上に、火のついてゐる點火用の小ランプを持つた雅致のある喫煙具。紙卷煙草のはひつた小箱。灰皿。

小さい棚(4)の上に、青銅の彫刻二つ。

裝　飾　品

卓(2)の上に、繪入新聞數葉。リキウル瓶、酒盃一つ、マツチ立、灰皿。

暖爐(3)の上に、黑大理石の時計、青銅の彫刻二つ。

舞臺端に近い方の圓柱(9)の上に、テラコツタの人形――暖爐の奥の圓柱の上に、棕櫚の鉢植。

繪畫、長椅子(1)の上のところには、輕い額縁に入れた版畫が三つ、不規則にかけてある。中央の額の下に、小さい女の畫一つ。小さい棚(4)の上のところには、小さい油繪一つ。小さい英吉利の版畫一つ。暖爐(3)の上のところには、大きな油繪一つ、その側の少し奥に古畫一つ。

衣　裳

アナトオル、暗色のカツトアウエイ。マツクス、藍のジヤケツ。コオラ、褐ジヤケツのある明褐色の着物。黒の頭網のついた黒天鵞絨の帽子。洋傘。

照　明

黄の光線で始まる、そして、コオラの登場までに半分ほど光を落す。コオラがシヤンドリエのスヰッチを捻ると、同時に凡て再び明かるくなる。幕切れまでその儘で置く。

その爲の注意。便宜上紳士室のシヤンドリエ。上手の戸口に近いところに、スヰッチ。

二　基督降誕祭の買入

舞　臺　裝　置

ヰインの街路。雪少し降る。明かるく灯のともされた飾り窓の兩側にある道が一つ、舞臺奥の方へ通つてゐる、もう一つの道が舞臺を横に切つてゐる。下手及び上手に家の角が見える。舞臺奥の方へ通つてゐる道の上手の角は化粧品商。その少し奥に寶石商、それと向ひ合つたところに裝身具商。アアク燈。街燈。町の動搖。

小　道　具

第一の店（上手前）。化粧品、極めて近代的の設備。ペベコオ、オドオル、カロドント、香水、石鹸、

その他。

第二の店(上手奥)。寶石類。裝飾品、眞珠の首飾り、ブロオチ、指環、ピン、その他。

第三の店(下手前)。近代的の婦人帽子。

持ち道具。ガブリエレ、可愛らしく包んだ紙包四つ、あまり大き過ぎるやうなのはない、併し、大きさは色々違ふ。一番大きいのが精々百本入の葉卷の箱ぐらゐ。三つの包が一緒に縛つてある。一番小さい包だけが別になつてゐる。

仕出し。紙包、手提籠など。

荷持ち。クリスマスツリイ。

衣裳

(冬)。ガブリエレ、近代的な長い毛皮の外套。大きな毛皮のマフ。毛皮の帽子。アナトオル、毛皮。シルクハツト。辻馬車の馭者、安物のこちこちした帽子。はでな外套。仕出し、粗末な裝をした町の人や子供達。その外に、立派な裝をした老婦人一人、立派な裝をした若い婦人一人。荷持ち一人。士官二人。

照明

寒い冬の晩。街路。

ホオダア及びフットライトの青（四三）を一杯に出す。舞台端の下手の家の角に、五十燭のアアク燈。上手の家の角に火のついてゐる街燈。この二つの街燈は非常に明かるい。二階の窓にも一つ二つ灯がついてゐる。

三　別れの晩餐

舞台装置

料理店ザツヘルの内部。上手に双つきの戸口を持つた廊下。下手に別室（キャビネ、パルチキュリエ）一つ。明かるい、近代式な照明。中央に、向ひ合つてゐる食卓（2）。その周囲に椅子数脚（4）。下手前に長椅子（シェイズ、ロンギュ）（1）。上手前に給仕卓（3）。上手奥の隅に外套掛一つ（5）。それに、マックスとアナトオルのシルクハットと外套が掛かつてゐる。その側に椅子一つ（4）。食卓の上の天井にシャンドリエ。壁に絵の額。

小道具

食卓（2）の上に、白いテイブルクロス。卓は撫子の花でさらりと飾られてゐる。皿二枚、フォオク、ナイフ及び匙二対、牡蠣用のフォオク一つ、ナプキン、蒸菓果物の皿、赤葡萄酒の盃一つ、シャンパンの盃一つ——これだけを一人前にした膳部が二人前。その外に、塩の振り出しと胡椒の振り出し。小さい麺麭のはひつた銀の麺麭入。マックスの膳部の側に紐のついた呼鈴、これを押すと外で鈴が

鳴る。

給仕卓(3)。上に紙卷煙草のはひつた小箱。マッチ立。下の段に、豫備のフォオク、ナイフ、匙、盃など。

持ち道具。劇の進行に従つて、食卓の上に、一ダアス半の牡蠣を盛つた銀の盆。Filet aux truffes（松露つきのフィレ肉）として美しく飾りの添へられた炙肉の片手程の大きさのあるのを三片盛つた銀の盆。一人一人に匙をつけた硝子の皿にジユラアクザアネ（碎捻乾酪）。クリイム。ナプキンで包んだシャンパンの瓶の突込んである冷酒器。白のボルドオ酒一本。給仕人用のナプキン。覺え札、鉛筆。

繪。長椅子の上のところには、白い額縁にはひつた水彩畫一枚が、高さを變へて懸けてある。うしろの壁にも、同じやうに、水彩畫一枚。

照　明

夜の料理店。

ボオダアもフットライトも白を一杯に出す。室内には硝子のシャンドリエがついてゐる。廊下の奥は、ブラケットで照らされてゐる。食卓の上の呼鈴を押すと、上手奥で鈴が鳴る。

四　挿　話

舞　臺　裝　置

マックス　部屋。暗紅色の壁紙。暗紅色の戸口の帷(とばり)。下手少し前の方に戸口一つ。上手奥に町の景色の見える高い窓。窓を離れて大きな書き物机(2)。その前に長椅子(ソォファ)一つ(1)。下手に、凭れを机に向けて、安樂椅子一つ(4)。書き物机の傍の安樂椅子。(5)。紙屑籠(7)。部屋の隅に圓柱一つ(6)。戸口の側の上手に本棚(3)。下手に文書棚(8)。その側に安樂椅子一つ(4)。上手前にもう一つ安樂椅子。

小道具

文書棚(8)に、綴入新聞、小冊子、書籍。本棚(3)に、ダンテの胸像、青銅の彫刻一つ。圓柱(6)の上に、人間の彫刻。書き物机(2)の上の設備は、落ちついた、優雅な好み。葉卷箱。葉卷切りが入れてある。灰皿。マッチ。封筒にはひつたビアンカからの手紙。

持ち道具。アナトオル、褐色をした、美しい木の箱(大きさ 33×22×12)。箱の内容は下の如くである――

一。中くらゐな大きさの封筒一つ(中身なし)を赤い紐で縛つてある。それにつけてある札の文句は「美しい、可愛らしい、亂暴な……」云々。

二。いろ〳〵な大きさの手紙を澤山赤い紐で縛つたもの。札の文句は「或一つの關係に於いては。どの女もみんな同じだ。」

三。封筒にはひつたカビネ形の寫眞。紐で結んでない。札の文句は「厭な氣持を追つ拂ふ爲に。」……云々。

四。一束の手紙、札の文句は「打擲。」

五。一束の手紙。札の文句は「これは、ほんのわけなく……」云々。

六。封筒、中にヱイルの斷片がはひつてゐなければならぬ。札の文句は「この女は常に燒鏝を持つてゐた。」

七。一束の手紙。札の文句は「どうして、私はお前を失つたか……」

八。一束の手紙。札の文句は「可憐な、愛すべき奴だつた……」

九。薔薇色の封筒。札の文句は「挿話。」

十。一束の手紙。札の文句は「お前の微笑が何を意味するかを知つてゐたら……」

ビアンカ、乘馬用の靴。

衣裳

アナトオル、フロツクコオト、黑いプラストロン(喪服)。マツクス、散歩服。ビアンカ、乘馬服、黑、白のブルウズを下に着てゐる。はでな男外套(パレトオ)。褐色の、艶のない、革の中折帽。褐色の深い長靴。

照　明

夜。

紳士室のシャンデリエがついてゐる。上手の書き物机の上にスタンドの電燈がついてゐる。月のエフエクト、上手窓の前。

五　アナトオルの結婚の朝

舞　臺　裝　置

及び小道具は「運命への質問」に同じである。唯、下の如き二三の變化がある。

長椅子(一)と上のところの四枚の繪が、一枚の大きな油繪に變つてゐる。

喫煙用の圓卓(S)の上に、新聞が一枚。外へ通ずる紐のついた呼鈴。

卓(m)の上に、白のテイブルクロス。二人前の膳部(朝食)。一人について、タツセが一つ、匙が一つ、小さい皿、食器。バタ入れ。ナイフ。蜂蜜のはひつた小皿。ジヤムのはひつた小皿。匙。マッチ立。砂糖入れ。ラムのはひつた小さい水晶の瓶。盃二つ。サアモワの小さい壺。

持ち道具。フランツ、一組の食器、皿、タツセ、ナプキン、茶のはひつたサモワル。花嫁に贈る花束。すつかり細紙で包んである。マックス、一つの赤い薔薇の散れた花束。

衣　裳

マックス、燕尾服。

アナトオル、鼠天鵞絨の朝の着物、あとで舞臺裏で燕尾服に着換へる。

フランツ、黒いズボン、明かるい鼠色のジヤケツとチヨツキ。

イロオナ、短い、薔薇色絹の、うんと肉體を見せた銀で刺繍のしてある假裝衣裳。

照　明

書。

「運命への質問」の時と同じく、シヤンドリエに火ははひつてゐない。喫煙用の圓卓(S)の前と、下手の戸口の外に呼鈴。いづれの場合も、鈴の鳴るのは下手奥。

スタニスラウスキイの講話

――モスクワの美術座で「青い鳥」を上場する前に彼が一座の俳優に與へた詞――

私はあなた方がけふ「青い鳥」の本讀を大層熱心に聞いてくれたことを喜びます。三四日の内に吾吾は、諸君を含める準備として、この戯曲の研究を始めるつもりです。そして次のセイゾンの初にはこの芝居を演出する筈になつてゐます。それは多分十月か十一月になるでせう。この爲事に注目するものはモスクワの観客ばかりではありません。吾々の敬愛する偉大な作家マアテルリンク氏が多分第一回の實演には臨席の光榮を與へてくれられる筈であります。吾々は氏が吾々に置いた信頼に値するだけの爲事をしなければなりません。この吾々の爲事にとつて、これに優る激勵が他にありませうか。實にこれは偉大な責任の重い爲事であります。

先づ打ち克たなければならない一つの大きな困難があります。何よりも先づ第一に、吾々は表現することの出來ないものを舞臺の上に表現しなければならないのです。マアテルリンクの思想と感情とは非常に微妙且神韻縹渺で、吾々、俳優、演出者、畫家、音樂者、舞臺裝置者、機械師、電氣技師な

どの總てが、出來得る限り深く作者の深祕主義に透徹して、一般の觀客には手も觸れられないやうな的確な雰圍氣を舞臺の上に作り出さなければ、到底フットライトを越えて、それを傳へることは出來ないのであります。第二の困難は、一般觀客の感覺が抽象的な思想や感情を理解したり受け入れたりすることに馴れてゐないことであります。第三の困難は、吾々が睡眠や夢や前兆やお伽噺を人格化しなければならないことであります。これは實に蜘蛛の巣のやうな細い糸で織られたレイスのやうな作品であります。然るに近代舞臺作業の手段方法は御存じの通り粗雜にして且醜惡であります。

試みにこの詩的創作から受ける印象と、これに含まるる種々なテエマとに就いて、私の想像を趨く儘に走らせて見ませう。作者自身が何を意味するか、如何なる印象を持つて觀客が劇場を去るか、どうしてさういふ印象を得ることが出來るか、さういつたことを考へて見ませう。

先づ最初に考へなければならないのは、一番主要なテエマです。即ち作者の觀念です。一體人間は深祕な、恐ろしい、美しい、そして解し難いものに依つて取り圍まれてをります。これらの深祕な、手の觸れられぬ事物は、若々しい、命のある、脆い、震へ戰くやうな或者に出會ひます。或は絶望的に盲目であるものを雪で蔽ひます。或はその美しさで吾々を驚かし、吾々を眩惑させます。吾々は深祕なものに引きつけられます。前兆を感じます。併し、吾々は理解はしないのです。唯、時々、心境の高調した瞬間に於いて、吾々の目は現實の雲のあなたに目に見える輪廓の露出を見るのです。

広、人間は、その動物的天性に依れば、粗野な、殘酷な、傲慢なものであります。人間は自分の同類を殺します、動物を食ひます、自分自身を破壞します、さうして、總てのものはおのれの我意の爲に創られたものだと信じてゐます。人間は地上を支配してゐます。そして、それ故宇宙の深秘を理解してゐると思つてゐます。ところが、事實に於いては、何一つ知つてはゐないのです。最も重大な事物は人間から隱されてゐるのです。かくして、人間は物質的の幸福に身を浸しつつ、靈的な冥想的な生活から遙に遙に遠ざかりつつあるのであります。

靈的な幸福は選まれた少數者にのみ與へられたものであります。彼等は、草の葉の伸び育つ音を聞かうとします、そして吾々には見えない世界の幽靈のやうな輪廓を見ようとします、世界の深處の一聲一音をも捕捉して、彼等に俗人が天才を見る驚きの目と、疑惑に充ちた微笑を以て迎へられるのです。かくして世紀は過ぎ、都會の騷音は草の葉の伸びる音を消してしまふのです。工場の煙は世界の美を吾々から隱すのです。製造せられた贅澤品は吾々を盲目にするのです。漆喰を塗つた天井は空や星から吾々を隔てるのです、吾々は息を詰まらせて吾々自身の爲に創つた生活の臭氣と煙との中に幸福を求めるのです。時として吾々は開いた野に日光を浴びて眞の幸福を味ふことがあります。併しながら、この幸福は、青い鳥のやうに、惡臭の高い都會の影に足を踏み入れるや否や、忽ち眞つ黑になつてしまふのです。

子供は大人より自然に近いところに立つてゐます。なぜと言へば、子供は自然を離れて出て來てから、まだ間もないからです。子供は冥想を愛します。子供は玩具を愛することが出來ます、そして玩具と別れる時泣きます。子供は蟻の生活の中へも、白樺の生活の中へも、仔犬の生活の中へも、仔猫の生活の中へもはひつて行きます。子供は偉大な歡びを感ずることが出來ます。純粹な夢を見ることが出來ます。マアテルリンクが「青い鳥」に於いて、深祕な世界の旅行を企てるのに、子供達を自分の周圍に置いたのは、實にこの理由からであります。氏はこの子供の空想と恐怖と夢との世界に於いて完全に成功しました。吾々も亦少年に歸らなければなりません。

「青い鳥」の演出は十歳ぐらゐの子供の純粹な空想を以て徹されなければなりません。それは天眞で、單純で、輕快で、生活の歡びに充ちてゐて、子供の睡眠のやうに愉快で、そして想像的でなければなりません。子供の夢のやうに美しくて、同時に詩的な天才思想家の理想のやうに莊嚴でなければなりません。

吾々の劇場に於ける「青い鳥」は孫を感動させると同時に、祖父や祖母に眞面目な思索と深い感情を喚び起させるものでなければならないと思ひます。劇場を出て家路をたどる孫達は、チルチルとミチルが最後の幕で得た生存の歡びを感じてゐなければなりません。同時に彼等の祖父や祖母は、迫り來る死の前にもう一度人間自然の欲望を靈感して、神の世界を享樂し、その美しさを喜ぶ氣持になら

なければなりません、老人達にその靈の曇りを拭はせて、犬の眼の内を注意して見させなければなりません、そして人間に對する犬の忠義を感謝する印として、それを愛撫させなければなりません。あの、あすこの、寂寞として眠る町で、恐らく彼等は、やがて自分達の眠るべき追憶の遙なる國を彼等の靈の内に存するに違ひありません。

若し人間にして常に愛することが出來、理解することが出來、自然を喜ぶことが出來たならば、若し人間がもつと屢々瞑想したならば、若し人間が世界の深秘に思を潜め、そして永遠に就いて考へたならば、その時恐らく青い鳥は吾人の間を自由に飛んであるきませう。

私は信じます。若し吾々がこの作者の言分を一々でも吾々の觀客に傳へることが出來たならば、きつと作者は滿足してくれるに相違ありません。併しながら、吾々は何千といふ觀客を前にして、どうしてこれを爲し遂げることが出來ませう。モスクワの觀客はいつでも序幕の幕明きに遲れて來ます。物騷がしく觀客席へはひつて來て、暫く自分の席を探して、着物やプログラムのざわざわといふ中で、やつと席に着くのです。かやうな騷ぎは必ずマアテルリンクの幽幻な氣分を毀してしまひます。深沈な世界に共鳴する靈を殺してしまひます、そして美しい子供の眠りの夢を掻き擾してしまひます。民衆を正しい夢の世界へ運んで去つて靜にさせることは不可能であります。何よりも先づ第一に、彼等が彼等の心と彼等の疲勞した神經との内に貯へて劇場へ運んで來た日常生活の煩ひを振ひ落させてしま

はなければなりません。かうして始めて第一幕が開かれなければならないのであります。

しかも、マアテルリンクの劇にあつては、唯一つの詞も失はれてはならないのです。觀客の注意を、劇の發展に待つことなしに、直ぐさま日常の顧慮から引き放してしまふ必要があるのです。

以前は、これが單純な手段で爲し遂げられたのです。吾々の祖父の時代にあつては、觀客を鎮めるなどといふことはしませんでした。彼等は興になりさうな行進曲や、カスタネットのはひつたポルカを奏する管絃樂で、人工的に愉快な空氣を作り出しました。それに、戲曲も俳優も今とは異つてゐました。舞臺裝置や衣裳はぎらぎらした色彩の濃厚なものでありました。あらゆるものが觀客の目や耳や幼稚な想像力に鋭く働きかけたのです。ところが、今日では觀客を捉まへる目的も手段も異つて來ました。昔の芝居の遣り方はもう不滿足なものになつて來ました。劇場は氣持を變へさせるといふ態度のもとに觀客を樂しませるといふことを欲しなくなりました。劇場はもつと重大な目的を持つやうになつたのです。作家も美術家も劇場を高貴な繪畫や思想を傳へる手段として使ふやうになつたのです。劇場を通して詩人マアテルリンクは彼の祈禱文を歌つてゐるのです。劇場を通して思想家イプセンは人間精神の自由を說敎してゐるのです。

すべて抽象的なものは中産階級の觀客にとつて一番分かりにくいものなのです、そして、それ故吾吾の爲事が一層複雜なものになるのです。併しながら幸にも、吾々は古い方法よりはもつと效果のあ

る新しい表現手段を持つてゐるのです。劇場は舞臺のあらゆる藝術あらゆる工作の代表者から成る協同一致に依つて強くなりました、そして、彼等の創造に堪へないものは、もう何もなくなりました。吾々はもう刺戟の強い舞臺裝置や衣裳を必要としません。淡い色調の優れた繪畫や布地がそれに代るやうになつたのです。喘ぐやうな聲を持つた古いしやちこばつた役者が、教養のある、動作の靜な、愼み深い人達にその地位を讓りました。この人達は感情の極點まで登つて行くことを必要としません。なぜと言へば、總てのことを詞で說明することは唯觀者にとつてのみ必要であるからです。演出者は演技のあらゆる創造的要素を調和させることを學びました。そして、この調和の内に劇場の力があるのです。それ故吾々は、幕が開くと同時に觀客が捉へてしまふ計畫を立てなければなりません。

一座に於ける主な役目は、何と言つてもあなた方俳優諸君にあります。ところで、觀客にあなた方の感情の細かい陰影を傳へようとするなら、あなた方はその感情を自分達自身で深く經驗する必要があります。きまり切つた理解し易い感情を通して生きるといふことは、詩人的な天性の微妙な靈の震動を通して生きることより遙に容易なことであります。それに達するには、あなた方に要された材料を深く掘り下げて行く必要があります。吾々は一致して戲曲そのものの研究に、愼重と注意と愛との大部分を捧げなければなりません。併し、そんなことではまだまだ足りません。それに加へてあなた方は、あなた方自身各箇に獨立して準備をする必要があります。

私はあなたがたの個人的生活に就いて言つてゐるのです。あなた方の想像と感覺とを廣くする筈の觀察に就いて言つてゐるのです。子供と友達におなりなさい。子供の世界へおはひりなさい。吾々の周圍にある自然とその現れとに注目なさい。犬や猫と友達になつて、彼等の靈を見る爲に、屢彼等の眼の中を覗き込んで御覽なさい。それはマアテルリンクがこの戲曲を書く前にしたことと同じことをするのであります。かくして、あなた方は作者に一層近いところへ來ることが出來るのであります。

ところで、私はこの最も重大な點、やがて吾々が幾多の讀み合せや立稽古をしなければならないところの準備の爲事、そこにこれ以上長く留まつてゐることが出來ないのであります。私は猶豫なしに、その實現に、かからなければならない演出の他の部分に急がなければなりません。それは劇場の工人達が待つてゐる舞臺裝置、音樂、照明、その他の方面の爲事を意味するのです。

「青い鳥」の演出に際して、何より吾々は、その精神的解釋に於いては勿論、その外部的表現に於いても「芝居らしさ」を避けなければなりません。なぜと言へば、それは詩人の空想的な夢を作り來りの見世物に變へてしまふからです。この點に於いてこの戲曲は、始終七分三分のかねあひに置かれてゐると思ひます。本文卽ち對話が一方で戲曲を引つ張つてゐるのです。そして作者のト書が他の一方へ戲曲を引つ張つてゐるのです。吾々は特別な注意を以てこれらのト書を見なければなりません。そして、その內に隱れてゐる作者の計畫と意向とを理解しなければなりません。實行に際して、普通な

因襲的な近づき方をすると、これらのト書は必然的に芝居がかつたものを生んで來るでせう。そして、それはこの戯曲を見世物にしてしまふでせう。

どの見世物を見ても、皆が空想的な輪廓を勤めてゐます、そして觀客はそれが透明なものや紗で作られてゐるといふことをよく知つてゐます。どのバレエでも、踊り手が背景を分けて這ひ出して來ます。彼等の紗い衣裳は丁度兵士の制服に似てゐます、吾々は何百度となくファウストの早變りを見ました、そして、その衣裳が舞臺の切穴から下へ抜き取られるのを知つてゐます。吾々は透き通つた壁の中を子供が這ひ抜けて通るのを見飽きてゐます。芝居の仕出しとしての子供より、もつと恐ろしいものがこの世にあり得ませうか。

作者のト書に唯字義通り從つて實行された總てのこれらの效果は、この詩人思想家の作品が持つ眞面目さと神秘的眞摯さとを殺してしまふでせう。與へられたト書の總ては、戯曲の本質にとつて重大なのであります。そして、これらは古い劇場の手段に依つて實現せられてはならないのであります。最近の舞臺技術が發明した新しい手段——更に優れた手段に依つて實現せられなければならないのであります。

衣裳に就いても同じことが適用されなければなりません。この問題に就いては、私はまだ決定に達してをりません。確に私はこの詩人の目的を理解してゐます。ここでも亦作者は、子供の原始的な想

像を求めてをります。併し、作者は確に誤つてるます。フツトライトを前にした舞臺で、かやうな衣裳は必ず俗悪になり不快になります。さまよふ靈魂の代りに、きつと吾々は衣裳の假面舞踏會を見ることになります。そして又、眞面目な優美な演出が見世物に變つてしまひます。

これらの靈が、星の群のやうに、さまよふ子供達の周圍を飛んだならば、更に好い演出になりはしますまいか。これは非常に單純な手段で出來ることです。そして、幻影が完全に作られるのです。人間の形に一種巧みな形が與へられるのです。役者は十分な照明の内に見られて、自分の足で歩いてゐて、しかも胸のあたりまでは、足も體も觀客には見えないのです。それは空中に腕を振る頭の形をした靈魂になるのです。

正しい時と場所とに適用せられた舞臺の上のあらゆる奇拔さは、觀客をその日常の態度から喚び起します。そして、眞實らしい幻影を作ります。「芝居らしさ」を避ける爲には、仕掛のある舞臺は勿論、普通の舞臺裝置に於いても、奇拔といふことが必要です。見世物の所謂贅澤な mis en scène（舞臺裝置）は雜多な色彩と複雜な性質とから成り立つてゐます。それ故、吾々は性質に於いてもつと複雜でないものを求めなければなりません。そして、藝術的な想像にとつて、もつと單純な興味のあるものを求めなければなりません。

例へば、吾々の美術家の或人は繪畫の方面に於いて、子供の作品に興味を持ちました。この人は澤

出の繪を蒐集して子供といふものが、如何に單純に、如何に有效に、雲やその他の自然現象を考へ出すかを見せてくれました。これらの繪を舞臺裝置の下圖の材料にすると好いと思ひます。私は考へますに、吾々の想像力は子供の創造的精神に影響せられて、きつと今より若くなるに違ひありません。舞臺裝置は、丁度子供の想像と同じやうに、天眞で、單純で、輕快で、そして奇拔でなければならないと思ひます。何よりも先づ、「芝居らしさ」の暗示さへあつてはならないと思ひます。

マアテルリンクの戲曲を音樂なしで演ずることは不可能であります。音樂は異常な目的を果します。これがなければ、全體の演出に必ず或不均和が齎されます。吾々は吾々の經驗上、戲曲に音樂を適用することを度々試みました、そして、この領域にも困難と、芝居らしさとの存在してゐることを發見しました。私は他の點で音樂の使用を是非しようとは思ひません。併し、この點に關する吾々の實驗は十分論據あるものになつてゐます。

音樂に馴れた耳がヴイオリンやオオボなどを聞き分けることの出來る美しいオオケストラは、劇のイリウジヨンを增すよりは寧ろ弱める傾向があります。それは戲曲をオペラの方へ引つ張つて行くのです。そして芝居をコンサアトや獨唱の會にしてしまふのです。吾々の劇場の音樂家や作曲家は、普通の耳には全く意外な、美しい、音の別な組み合せ方を發明してゐます。「青い鳥」に於いては、音樂家の想像の前に無限の廣野があります。唯困ることは、音樂的な合方を要求するこの戲曲の或部分に

就いて、既に定められてゐるト書を音樂者に與へなければならないといふことです、が、演技の本質がこれらのト書を明瞭にするでせう。

併しながら、この偉大な爲事に於ける吾々の第一歩は、戯曲の中に生きることです、さあ、爲事にかかりませう。（Lucie R. Sayler に據る）

メイエルホリドの奇蹟

—— B. Tschemerinsky ——

メイエルホリド。それは露西亜の劇界の何處へ行つても、直ぐと注意をひく名前である。メイエルホリドとその革命劇場のことが話されない町や村は一つもない。彼に就いての不思議な物語や傳說はあらゆる地方へ傳はつた。ソヰエエト聯邦の最も邊鄙な地方へまで傳はつた。古い保守的な劇場の頑固な支持者でも彼の最近の演出に就いての通信を熱心に聞きたがつてゐる。

メイエルホリドの名を取卷いてゐる好奇と神秘とは彼の多くの模倣者の成功に多大な貢獻をした。自分の居場所がなくて、あぶなく劇場を捨てようとした役者達が、メイエルホリドのお蔭で　單に「新しい劇藝術」の演出家となることに依つて　彼等の藝術的精神とその肉體に對する保證を得た。彼等が理解するやうに、この新しい劇藝術は煽動戲曲から成立つてゐる　大膽な演劇的トリックを豐富に用ゐて演出されたソヰエエト露西亜の爲のプロパガンダであり、歐羅巴諸國に對する辛辣な諷刺である。併しながら、今言つたやうな多くの「モダアンな演出者達」は、まだ一度もメイエルホリ

ドの芝居を實際には見てゐないのである。さうして、彼のテニックに就いて如何なる知識をも持つてゐないのである。彼等はただ先つ走りをして、彼等自身の自由な無拘束な想像に依つて劇場を建て、メイエルホリドの劇場とは何の關係もない不調和なものを舞臺の上に載せてゐるだけのことである。さうして、さうした明白に許し難い演劇的「トリック」に就いて解釋を求める人があれば、彼等はただ單にこれに答へて、これが「[illegible]藝術」だ、これが「メイエルホリド」だと言ふだけなのである。

去年の夏、吾々がカビマ「猶太劇場」を持つて歐羅巴を旅行した時、私は多くの劇評家や俳優に會つた。さうして、メイエルホリド並にその劇場に就いて隨分話した。奇問百出とは正にこの時の事であつた。メイエルホリドの劇場では、役者が第一幕を舞臺の上で演じ、第二幕を見物席で演じ、第三幕になると往來へ出て演ずるさうだが、それは本當か。メイエルホリドの劇場では、生きた豚が舞臺の上を走り廻るといふが、それは本當か。メイエルホリドの劇場では、演技の最中にスタニスラウスキイのモスクワ美術座の寫實主義を嘲笑ふやうに見物をけしかけるといふが、それは本當か。さういつた難問がまだいくらも出た。

*

私はメイエルホリドの手段をデテイルに亙つて書かうとは思はない。なぜと言へば、メイエルホリドの劇場に於いては、各の新演出が特別な批評を要求するからである。しかも、メイエルホリドは一

シイズン毎に二つ或は三つ、時としては四つの初演をするからである。そこで、私は單に彼の演出を見て受けた個人的な印象を書き下さうと思ふのである。

スタニスラウスキイ自身がメイエルホリドに興味を感じさせた吾々の最も強い原動力であつた。モスクワ美術座のこの畏敬すべき演出家はメイエルホリドの仕事に對して最も深い尊敬を持つてゐた。吾々自身の記念すべき演出者であるワフタンゴフの思想もまた吾々にとつて重大なものであつた。その臨終の日まで、ワフタンゴフはこの演劇的「超人」の熱烈な賞讃者であり、熱心な學徒であつた。

メイエルホリドの演出で吾々が最初に見たものは、マヤコフスキイの「ミステリア・ブッフ」であつた。それはセンチメンタルな宗教的の信仰と強い革命的なミイソスに對する劇場の態度を強調し描いたものであつた。私は今尚これらの場面を目に浮べることが出來る――吾々の地球の大きな玉、ノアの箱舟、天國と地獄などの場面を。天國はレフ・トルストイやジャン・ジャック・ルッソオなしには完全でなかつた。この二人は長い白い薄いシャツを着て、短い白い小さな翼をつけてゐた。二人は天使ガブリエルを眞中にして、正義の共同被告として、天使達の間に立つてゐた。私はまた喜劇的な惡い天使とその頭に立つ傲慢なサタンを持つ地獄の光景を忘れることが出來ない。

メイエルホリド劇場の第一印象は、それが古い劇場と本質的に違つてゐることである。始めてこの

劇場へはひると、人は先づかう思ふだらう。これは早く來過ぎたのか、或は役者の來るのが遲れたのか、或は何か事件が突發したのではないかと。なぜと言へば、舞臺には道具も飾つてないし、幕も降りてゐないからである。

*

舞臺は開けつ放しで、暗くて、空虚である。何も見えない。客席のランプの光が、やつと二三の小道具が見える位に舞臺を照らしてゐる。或テイブルのシルエット。或椅子の暗示。「メルチ、ミッキナ」「タレルキンの死」の場合のやうに、挽肉機械を思はせるやうな不思議な大きな箱。或は一人の姿の影を見ることもある「エリカヅウシユヌイ、ロゴノセッツ」（平氣で女房を取られる夫）の場合のやうに、直線を持つた工場全體の見られる時もある。舞臺裝置は單に暗示である。舞臺は劇場の建物の煉瓦の壁まで、ずつと開けつ廣げてある。舞臺の床は低い客席の境まで裸で出してある。プロムタのゐる場所もなければ、照明係のゐる場所もない。總ての網がまる出しになつてゐる。いろいろな壁や扉や舞場の背景が露出してゐる。

客席それ自身も不思議な光景を見せてゐる。ボックスなどといふものは、總て取り拂はれてしまつてゐる。特等席といつた風なものは一つもない。ただ座席の列が或は近く或は遠く並んでゐるだけである。普通の劇場へ來る時は、双眼鏡をぶら下げたり、デコルテを着たりして來る連中も、メイエル

ホリドの劇場へ來る時には、出來るだけ粗末な裝（なり）をしてゐる。なぜと言へば、さうして來ないと、ひどく人の目につくし、さうかと言つて、自分達を隔離するボックスといふものが、そこにないからである。

＊

演出に於ける興味と好奇とは絶大である。どんな人でも、疲れ果てたビジネスマンでも、この劇場へ來れば、きつと何か美的な喜びと、演劇的な驚異とがあることを知つてゐる。ここへ來れば、露西亞國内の或は外國の演劇に於ける最近の發展に關する何かの風聞がきつと見られる。同時に、最近流行の踊や歌や風俗などがきつと見られる。藝術家達は日常の出來事が演劇的プリズムを通して如何なる手段で表現されるかを見ようとし學ばうとして來る。

この劇場へ來る觀客は、單に戲曲の内容に興味を持たされるばかりでなく、舞臺の上に載せられる總てのものに心を奪はれなければならない。單に俳優の演技ばかりではない。勿論それがなければ演劇は成立たないが、またその外に戲曲の解釋といふものがある。形がある、調子がある、色がある、動きがある。舞臺の上へ出て來る總てのものが役者の演技と同時に働かなければならないのである。どんな小さなもの一つでも注意されずにしまつてはならない。殊にどんな簡單な詞一つでも注意されずにしまつてはならない。色彩のない平板な臺詞といふものは一言も話されてはならないのである。

さうして、舞臺の上に現れる總てのものが觀客の上に働きかけなければならないから、戲曲自身のテムポも吾々の時代並に吾々の生活と步調を合せなければならない。今日の俳優は、生活が規則的に靜に流れてゐた舊時代の俳優のやうに步いたり立つたり坐つたりすることは出來ない。今日の役者は走らなければならない、躍り上がらなければならない、飛ばなければならない。なぜと言へば、生活が走り、時代が躍り上がり、世紀が飛んでゐるからである。

メイエルホリドの所謂演劇的トリツクに對する說明はそこから起つて來る。役者が坐らうとする瞬間に、椅子が舞臺の上を飛んで來る。實際舞臺が飛んで來たり、壁が駈け出したりする。町の場面では、本物の自働車やモオタサイクルが客席の間を走つて來て、客席の境を越えて舞臺の上の群衆の中へ突進する。かうしたトリツクは、單に近代の戲曲の場合にのみ用ゐられるのではない。第三世紀を取扱つた戲曲の場合にさへ用ゐられるのである。かうした古い時代を取扱つた戲曲は獨特な樣式と色彩とを持つてゐるものであるが、それが吾々の世紀に於いて演ぜられる以上は、吾々の時代の精神で演ぜられなければならないのである。さうして、メイエルホリドの劇場では、さう演ぜられてゐるのである。

メイエルホリドは、舞臺裝置や衣裳その他に對しても同じ要求をする。俳優の演技それ自身に關する限りに於いて、メイエルホリドは、モスクワ美術座の政策から決して離れてはゐない。またそこの

演出者であるスタニスラウスキイの根本的なシステムから離れてはゐない。或程度に於いて、メイエルホリドはもつと頑固でもありペダンチツクでもある。

＊

舞臺の上には一つの光もない。二つのプロジエクタが舞臺の直ぐ下の客席の両端から舞臺の上の一人一人の役者をその演技の循環に隨つて照らしてゐる。劇の進行につれて、或瞬間のアクセントの置き方に依つて、或は舞臺全體を照らし、小道具を照らす。場合によつては、役者が手の内に持つてゐる一つの道具を照らす場合さへある。活動寫眞式に演ぜられる個々の場面の明瞭なやうなものでも、全體のアクシヨンは舞臺の上に起ると思ふ場合には、どんなに舞臺の上へ道具を出すのである。或一部分を暗くすると舞臺が暗くなる――それが幾らもある。幕といふものはない。或場合には役者が一人、普通の劇場だとフツトライトのある場所へ出て、客に向つてピストルを放つ。さうして「幕谷!」と叫ぶ。さういふ突飛な御馳走がひどく見物を喜ばすのである。その幕が始まる時には、燈が一つ消えるのが知らせで、見物はその席へ戻るのである。芝居は工場か機關車を思はせるやうな言葉で始まるのである。

客席に坐つてゐる見物には、舞臺に大道具方が常時舞臺の上で装置を變へるのを見るのである。この爲事は全體の演出と全く同じテムポで行はれる。イリユジヨンは金槌の音や鋸の音で擾されない。反對に、この爲事は演劇それ自身に決して劣らない興味を喚び起すのである。道具方はみんな同じ種類

の着物を着てゐる――安物の青服である。彼等はわき見もしなければ口もきかずに、非常な早さで動き廻る。二分か三分で總ての準備が出來てしまふ。役者達が舞臺へ現れて自分達の位置をとる。プロムタが本を持つて、舞臺の一隅に坐る。燈が一つ消える。汽笛が舞臺の下から聞えて來る。さうして、第二幕が始まるのである。

芝居がすむと、割れるやうな喝采である。メイエルホリドとその一座の俳優が繰返し繰返し呼び出される。どの演出も人を惑はせないといふことはない。驚かせないといふことはない。時としては、人をめちやめちやに粉碎してしまふ。或見物はこの宗派に歸依した。他の見物はこれを單なる回避だと言ふ。多くの見物はそれが善惡の標準を越えてゐるので、正直に困惑する。既に多くの論議が起つてゐる。そして、多くの解剖が行はれた。メイエルホリド劇場の演出は長い間每日の會話の題目となつた。

極少數の人がメイエルホリドを理解し或は理解しようとした最初の時代から、次のやうな討論が行はれた。彼の創作は藝術ではない、單なるプロパガンダである。ボスタ政策であるといふことを、如何なる手段を用ゐても證據立てようとする計畫が隨分行はれた。

批評家達はメイエルホリドの大膽な表現に對して討論を鬪はしたり、自分達の驚きで世界を恐怖させようとしたが、俳優達や演出家達はこの新しい藝術的な大膽さに非常な滿足を表した。これは注意

を信ずることである。多くの人はメイエルホリドを信じないのにも關らず、メイエルホリドの遣り方で獨立的に爲事をはじめた。さうして、今日に於いては、あらゆる新しいモスクワの演出が、必ずこの超近代的な演出者の「大膽な」影響を受けてゐることを表してゐる。

この文章はモスクワのガビマ（猶太劇場）のチエメリンスキイが書いたものを抄譯したものである。ガビマは今西歐羅巴から亞米利加まで渡つて、諸國の喝采を博してゐる。若くて死んだ天才演出家ワフタンゴフ――これも猶太人であるが――は意見が合はないで美術座を去ると、先づこの一座へはひつたのである。「吾々自身の記念すべき演出者」とチエメリンスキイが書いたも、その理由からである。

露西亞劇壇の消息

——一九二三年——

「露西亞」の消息は、今、斷片的に來るばかりである。

時々、ほんの時々、稀に訪れる西歐羅巴の、或は亞米利加の訪問者が、この「飢餓の國」へ苦痛と危險とを冒して、はひつて行く。やがて、逃げるやうに自分の國へ歸つて來て、その親しく見聞して來たところのものを、或は雜誌に書き、或は書物に綴つて發表する。

「露西亞」の消息は、かうして、西歐羅巴から、或は亞米利加から、吾々のところへ、つながつては切れ、切れてはつながる電話のやうに、ぽつりぽつりと聞えて來る。

世界の生活に、物質的に直接の利害を影響する「政治」の近況、「社會政策」の近況、「經濟」の近況でさへ、さうである。

外國からの冒險的な訪問者の多數には、何の關りもない「藝壇」の近況　分けても、その一部分に過ぎない「劇壇」の近況が甚だ稀に、吾々の手元へ屆くのも當然な事である。

吾々は、一千九百十三年代までの消息をしか知つてゐない吾々が、大戦以後露西亜劇壇の消息を、僅か纏つた形でこの本に知る事が出来たのに、頁数不明の劇評家オ・ワ・エム・セイラが書はした「革命下の露西亜劇壇」に依つてであつた。

吾々はこの、頭書より寧ろ事実に豊富な三百六十一頁の異装の書物に依つて、可なり多くの事を知る事が出来た。

セイラが、「世界第一の劇場」と称して、真つ先にモスクワの美術座に推したのは、当然の事でもあり、又止むを得ない事でもあつた。併し、これは既に言はれてゐる事である。少くとも吾々の時代の者は既に識つてゐる。吾々の期待は寧ろ、大戦中に第一回の興行を敢てしたカメルヌイ劇場の記事に始まつた吾々以下の内容に対してであつた。

吾々はセイラに依つて、一千九百十四年の十二月廿五日に始めて蓋を明けたこの革命的な劇場が、既に大戦以前に、（この劇場が人物に富む有名な演劇雑誌を発刊してゐるかどうかは知らない）ことで、吾々が一部の消息に接してゐた自由劇場の生んだ子供の一人である事を知つた。

カアメルヌイ劇場の演出者は、自由劇場の演出者であつたアレクサンドル・タイイロフであつた。座頭の女優は、やはり自由劇場の首席女優であつたコオネンであつた。このコオネンは元美術座にゐた。

私は、一千九百十二年年にモスクワの美術座を幾度か訪問した時、この人の「青い鳥」のミチルや「ペ

エア・ギユント」のアニトラを親しく見た。併し、彼女は美術座の周圍に飽きたらないで、終にそこを見棄てたのであつた。

カアメルヌイ劇場には、美術座の「青い鳥」に立派な音樂を書いて聞かせて呉れた大家イリア・サアツの流れを汲む、佛國留學の異常な作曲家フオルテルがゐる。男の俳優としては、やはり美術座出身のニコライ・ミハイロヰツチ・チエレテリがゐる。舞臺美術家としては、先づ第一にアレクサンドラ・エクステルがゐる。カアメルヌイの特異な創作として、セイラが特に一章を費してゐる「サロメ」の立體的演出などは、この畫家なしには出來なかつたのである。その後、更にチアキレフの露西亞舞踊團で著しい舞臺意匠を示して來たスウディキン、ゴンチヤロワ、クズネツオフ、吾々が新しく聞く所では、カルマコフ、リエンツロフ、ミカナチアンなどが、この劇場の獨特な畫風を助けてゐるといふ事である。

セイラは、續いて、同じ一千二百十四年に始めてモスクワで興行の蓋を明けたコミサルジエウスカアヤ記念劇場に就いて可なり細かい紹介の筆をとつてゐる。私は露西亞近代の名女優コミサルジエウスカアヤの死を、敦賀から浦鹽へ渡る船の中で或露西亞の女畫家から聞いた。女優は私が露西亞を訪問する二年前に死んでゐたのであつた。女優の名を冠したこの記念劇場は、一千九百十年以來モスクワに「舞臺美術自由學校」を開いてゐた彼女の弟の始めたものであつた。劇場は僅に觀客百五十人を

しか收容の出來ないものであるが、姉の衣鉢を襲いだこの反寫實的な異常な演出者は、從來唯一の最も好きものと言はれた美術座のそれなどとは全く種類を異にした演劇を提供した。

セイラは、更に、吾々が以前から多少の消息を耳目にしながら、餘りに高い美術座の名聲に蔽はれて、その片影をしか知る事の出來なかつたメイエルホリドの演出法や、エウレイノフのモノドラマに就いて、可なり詳しい研究を發表してくれた。

併し、私の今の目的は、セイラの記載を紹介する事ではない。彼が露西亞を訪問したのは、一千九百十七年から十八年へかけてのセイゾンであつた。これを「最近消息」と言ふ事の出來ないのは、分かり切つてゐる。吾々はもつと近い事を知らなければならぬ。吾々は革命時代の露西亞に著しく異つた各種の優秀な劇藝術が、殆ど總て、從來この國唯一の誇であつた「美術座」に反對するものである事實を、セイラの著書の、この殆ど目次的な概觀に認めただけで、更に著しい消息を探り求めなければならぬ。

併し、今私の前にある「劇と藝術の間」からの最も近い劇壇の消息は唯一つである。私はそれを紹介するより、他に道を知らない。

それはモスクワの批評家であり美術家であるニコライ・ヤロチフが、最近「革命下の露西亞劇壇」の著者へ宛てて送つた消息である。亞米利加の雜誌「シヤドオランド」の今年（正月號に「勞農政府下

の露西亞劇場」と題して載せられてゐるのが、それの翻譯である。

ヤロチフに筆を起して、先づかう言つてゐる。「モスクワの劇場に起つた事を、回顧的に記す事は、私には出來ない。吾々は今、一時間一時間に生活してはゐない、一秒一秒に生活してゐる。新しい出來事は渦を卷いて進んで行く。吾々は唯前を前をと見る時しか持つてゐない。一二週間前に起つた事は、もう plusquam perfectum（大過去）に屬するもののやうな氣がする。」と。變化の激しい、紛雜渾沌の國情が、この數行の内に、まざまざと讀まれる。

革命以來、露西亞の劇場は　由來國民生活に深く根ざすところのある露西亞の劇場は、やはり國民と同じ苦しみを受けなければならなかつた。周圍の總てが顚覆したのであるから、勿論これは自然の結果であつた。それでも、最初の一年二年は可なり無事に過ぎた。劇壇は革命以前と同じ生活を續ける事が出來た。同じ上演目錄を持續した。同じ經營者の下に爲事を續けた。オペレッタをやる劇場の新しいのも少しは殖えた。それには好いのもあつたし、悪いのもあつたが、どれも相當には成功した。

やがて、新しい計畫を立てる者が現れて來た。その中に、最も原始的な意味に於いて「自由」を標榜する者があつた。彼等は猛烈に猥褻な作を出し物にして、劇場を開いた。

さういつた劇場の一つの爲に、有名な新聞記者のアナトル・カミエンスキイが、自作の小說から「シ

ダ」と題するもので、作者は戯曲を書いた。主人公は或「解放せられた」婦人である。彼女は利己的な愛から、女が裸の姿を人に見せる事は決して恥ではないと宣言する。そして、自らそれに扮して、自分の客に自分の裸体を見せたのである。

この劇場の経営者は、この女主人公に扮する者を捜すのに苦しんだ。なぜと言へば、それには女優であつて、姿がよくて、そして恥を知らない者でなければならないからである。いろいろの人が逢つた。假りに役は受け取つても、自分の藝名を舞台で出して、それをやらうとする者は一人もなかつた。ところが、最後に、[illegible]といふのが[illegible]。この女優の[illegible]は活動寫眞に[illegible]てゐた。そして、も一つの資格も十分持つてゐた。

この劇場が、次に世間を驚かしたのは、有名なシユニッツラアの「輪舞」の上場に依つてであつた。この劇場は常に豪華なトヱルスコイ、ブウルヴァルにあつた。それ故、出来心で見物にはひる者が沢山あつた。小屋はいつも芝居の始まる前には一杯になつたが、幕が開いて少しすると、直ぐ空つぽになつた。若い青年達は、ぶつくさいつて、幕の開いてゐる最中に席を立つた。新聞は弱点に攻撃し始めた。劇場は二三週間で、戸を締めなければならなかつた。

政府が劇場を共産主義宣傳の為の有力な武器として認めたのは、それから間もなくの事であつた。政府は或新しいプロレタリアの脚本目録を作つて、それらの脚本を政府の劇場で、政府直属のプロレタリ

ア俳優に演じさせようとした。政府はやがて、それが實行に手をつけ始めた。美術座や、國立小劇場や、カアメルスイ劇場などは、この目的に適しない劇場だと宣言せられた。これらの劇場に附屬する俳優は型にはまつたブルジョアだと排斥せられた。その古典的な上演目錄は時代遲れだと言はれた。文部省に演劇部が設置せられた。その目的は、全力を盡して、國内の總ての劇場を、國家の新しい生活に適應するやうに作り直す事であつた。

この改造の始まつたのは、十一月の革命後丸三年經つた時の事であつた。卽ち、一千九百十九年の秋であつた。その時以來劇場は非常な苦痛を嘗めなければならなかつた。美術座や、コルシュ座や、オペレツタ座や、ネズロビン座は、別々の閉場命令を受けながら、古い脚本目錄を演じ續けた。中でも、オペレツタ座はひどい干渉を受けて、終に閉場の已なきに至つた。コルシュ座は、ロマン・ロランの「ダントン」や、シエリの「チエンチ」を舞臺にかけて、幸くも時代に適應しようとした。ネズロビン座は「ヰルヘルム・テル」を上場して、政府の御機嫌をとつた。併し、政府の當面は、そんな事では滿足しなかつた。として、プロレタリアの劇を眞に新作しろと主張した。併し、それはむづかしかつた。プロレタリアの改革派は、決して純粹なプロパガンダの精神を以て、自分の劇を書かうとはしなかつた。又、特に考物者の爲に演ぜられようとして、作をしようともしなかつた。勿論、露西亞にも、或與へられた問題に就いて脚本を書く事の出來る專門家はあつた。併し、さういつた脚本は、勞

農政府の新聞でさへ、決して賞讃はしなかつた。

終に、幾つかのプロレタリア劇が書かれた。併し、悲しいかな、それはプロレタリアの戯曲家の手に成つたものではなかつた。それ故、その多くは不成功に終つた。併し、政府の新聞は強ひてその内に好い部分のあるのを認めた。そして、かうして開かれた道を飽くまでも續けて行かせようとした。

政府がニキツカアヤ通りのオペレツタ座を徴發して、プロパガンダの目的で特に書かれた通俗的な、賑かな、オペレツタ類似のものを、ここでやらうと計畫したのは、丁度その時の事であつた。この試みは、經濟的に成功した。そして、政府の立場から見た結果は良好以上であつた。民衆は、常に共產主義的な思想を宣傳する音樂や歌や踊を、喜んで見たり聞いたりした。劇場は特に相當な資金や特權で保護せられた。それ故、好いオーケストラを備へる事も出來たし、オペレツタの歌ひ手や踊り手の殘りは勿論、可なり好いドラマの俳優を寄せ集める事も出來た。上演臺本は多くの問題に觸れてゐた。例へば、勞働者と產業との關係、他主義に對する共產主義の優越などが、それであつた。政府の敵であるコルチヤツクだの、デニキンだの、ユデニツチだのの、滑稽な方面が散々に冷かされた。共產主義者の側の友誼や好い感情などが賞讃せられた。この、通俗的な、娛樂的な、分かりの好い芝居で、主義の宣傳をするといふ案は確に新しい考へであつた。」と、ヤロチフは言つてゐる。

未來派カフエエの詩人タワリシチ・ワシリ・カミエンスキイが昔の名高い盜賊團の首領を材料にして

書いた戯曲「ステニカ・ラジン」は、ひどく政府に讃められた。この脚本は、十一月革命の第三年記念祭の一部として、ペトログラアドで演ぜられた。新しい案出として注意すべきは、それが劇場で演ぜられないで、戸外の町の交叉點で演ぜられた事であつた。見物人自身が盜賊團の役目を勤めたのである。新聞はそれを人生に眞實だ、壯嚴な演技だと言つて讃めた。同じ脚本が同じ日に、モスクワでは國立大劇場の舞臺にかけられた。それから、露西亞内地やシベリアの方々の町で演ぜられた。

一千九百二十年の三月の終だつたか、四月の初だつたかに、モスクワのナスタシンスキイ、ペリユロオクに、勞農政府の劇場が新しく作られた。劇場の名は、"Moscomdram" と言つた。今日の露西亞では亞米利加式の詞が喜ばれてゐる。Moscomdram は即ち Moscow の Communist の Drama の劇場といふ意である。そこで使ふ共産主義的な戯曲は、初め命令的に書かされたものであつた。一座は、大部分俸給がなくて遊んでゐた男優や女優から組織せられた。それに、一二の名ある俳優が「勞働取引所」の強制の下に選抜せられて、一座に加へられた。

同じ一千九百二十年に、子供の爲に特別な劇場が出來た。それはツエルスカアヤから一寸出たところのマモノフスキイ、ペリユロオクにある或オペレツタの劇場を讓り受けたものであつた。上演目錄は、主として空想的な童話劇であつた。これはひどく子供達の氣に入つた。

それから、又、猶太カアメルヌイ劇場といふのが、新しく出來た事も注意しなければならない。既

にタイイロフのカアメルヌイ劇場のある事は前に書いた。一體、このカアメルヌイといふ語は「室内の」といふやうな意味の形容詞で、露西亞で言ふ「クアメルヌイ、テアトル」は、獨逸で言ふ「カムマアシユピイル」、佛蘭西で言ふ「テアトル、アンチィム」、英吉利で言ふ「リツル、シアタア」に當るのである。日本で言へばこの頃用ゐられる「小劇場」といふのがそれであるから、「カアメルヌイ」劇場などと、人の名か何かのやうに書くのは面白くないのであるが、露西亞の氣分を失はない爲に、私は態と露西亞の形容詞その儘に日本の名詞を續けて書いたのである。だから、この猶太カアメルヌイ劇場も、ほんとに譯せば「猶太小劇場」で好いわけなのである。

ところで、この劇場がモスクワの劇壇に始めて入れられた時、俳優達は練習所を求めてゐたが、土地へ來て、彼等はモスクワのアアナに近いミハイロフスキイ・ペレウロツクの或住宅を買ひ受けて、それを劇場に作り變へて、元來は有名な猶太人の畫家であり室内装飾家であるマルク・シャガルが壁の方や、廊下の壁畫なんかまで描いたのである。開場したのは、一千九百二十一年の春で、場内の裝飾が見事である爲に、多數の人が期待したといふ事である。劇場の上演目錄は、純粹に猶太の物ばかりで劇は猶太語で演ぜられた。

去年のセエゾンで最も問題になつたのは、未來派の詩人ウラヂミル・マヤコウスキイの書いた“Mystery Bouffe”(「滑稽宗教劇」といふ程の意。西洋の演劇史で言ふ Mystery 劇と Bouffe 劇とは、

眞面目なものの極端とふざけたものの極端とで、到底一緒に列べる事の出來ない詞であるのを、構はず一緒に列べたところに、作者の意のある所が讀まれる）の上演であつた。演出者は有名なフセヴォロド・メイエルホリドとベブトフとであつた。ゾオン座の巨大な舞臺も、この劇の舞臺装置には場所が足りなかつた。そこで、土間の看客席の四列或は五列を取り除いてしまふ必要があつた。勿論、幕は使はなかつた。プロシニアムも劇場の天井一杯に高くしたのである。

この劇の扱つてゐる題目は、全世界を蔽ふ「大洪水」であつた。唯、北極だけが、洪水に侵されないで殘るのである。そこへ、「二人宛及二人宛」「純なる者」（プロレタリア）が七夫婦、「不純なる者」（ブルジョアジー）が七夫婦、やつて來るのである。劇は奴等の指揮の下に、救命の箱船を造らうとするところに始まるのである。箱船は立ちどころに出來上がる。すると、「不純なる者」が、直ちにその主權を自分達の手に握らうとする。王が水の中へ拋り込まれる。國民議會が選擧せられ、やがて解散させられる。「純なる者」は、自分達を救ふものは自分達以外にはないと信じて、「誓約の國」を探しに出掛ける。その途中で、彼等は「地獄」に着いて、そこを破壊する。「天國」へ著くと、そこに住んでゐる者を、みんな放逐してしまふ。やがて、彼等は自分の國、即ち勞働の國を作らうと決心する。そこで、機關車を修復したり、汽船を修繕したりして、その爲事に取り掛かる。劇の終近くなつて、渇望し切つた「誓約の國」が、目の前に近づいて來る。

この劇の初演は五月の第一日に行はれた。その日は今の露西亞の大祭日の一つである。ソキエエト政府の要員や、有名なコンミツサアルの多數が、それに臨んだ。この劇の演出は莫大な費用を要した。劇としての價値も相當にあつたし、コンミユニストの立場から見ても、確に效果もあつたのだが、政府の新聞は餘りこれを喜ばなかつた。

それから少し立つて、同じ劇が獨逸語に書き直されて、チラマンスキイの曲馬場で演ぜられた。これは、モスクワで開かれた「萬國共産會議」の客をもてなす爲であつた。露西亞語で書いた方のは、その後百回近くも繰返し繰返し演ぜられたが、獨逸語の方のは三回か四回演ぜられた切りであつた。露西亞現今の状態として、ヴオルンの劇の爲に新しい幕を作る材料を得る事は不可能だつた。それ故、劇は幕なしで進めて行かれた。舞臺照明の設備全部は、普通のフツトライトとボオダアライトと、それに、探海燈が二つと、ジユピタ燈が六つ七つあるだけだつた。これだけの光は使つたが、舞臺が大き過ぎたので、舞臺の上の人物は、微にしか見えなかつた。

去年のモスクワの劇壇年代記を遺漏のないものにしようとすれば、もう一つ「ウクライナ劇場」といふのが新しく出來た事を記錄しなければならない。それは、最も物資の缺乏した、金があつても何も買へないといふひどい時に生れたのであつた。それにも關らず、この劇場は新に建てられたのである。そして純粹に小露西亞の古典的な作物ばかりで、興行が始められたのである。これは所謂 "nati

onal minority" の劇場で、政府から十分に保護もされ、維持費も支出されてゐる。

兎に角にも、過去幾年かは、露西亜の劇場にとつて、甚しい苦難の時代であつたと言はなければならぬ。如何なる劇場も切符を直接民衆に賣る事は出來なかつた。總ての劇場にその座席券を、政府特設の切符配布所に送らなければならなかつた。切符はそこから、工場だの、ソヰエトの役所だの、兵營だのに送られた。最も値段の高い切符は二百五十ルウブリからした。俳優は給料を政府から貰つた。併し、一ヶ月の給料は、一日の生活費にも足りなかつた。そこで、俳優達は旅興行の一座を組織して、モスクワ近郊の工場だの兵營だのを打つて歩いた。さうして麥粉だの砂糖だの肉だのといふ、生の物で報酬を貰つた。俳優の着物が著しく見じめになつた。以前は音樂會の歌ひ手がどうしても着て出なければならないものであつた燕尾服が影を消してしまつた。男はふだん着の儘で歌つた。女は構はず何でもその時着てゐるもので歌つたが、多くの場合は外套で下の着物を隱して歌つた。木材の缺乏と、その運搬の不可能な爲に、（露西亜では多く木を焚いて暖を取るので）劇場はどこも冬中寒かつた。來客はみんな外套を着た儘、毛皮の帽子を冠つた儘、見物するのであつた。ほんの一二の劇場が、去年の冬になつて、始めて暖められた。

ヤロチフは、去年の十二月の半に、ゾオン座の表に「西班牙歌踊の夕」といつたやうなポスタの出てゐるのを見た。彼は西班牙といふ字を見ただけで、もう南の國の暖い風が顔を撫でるやうな氣がした。

そして、早速切符を何枚か買つた。なぜなら、それは一種の私演的な催しであつたからであつた。さて、當日になると、同じやうに芝居の面白さを愛する友達を幾人か誘つて、出かけて行つた。ところが、まだ幕の開かない内に、もうすつかり凍え切つてしまつた。温度は氷點以下何十度といふ寒さだつた。合唱手の歌ひ手達は毛皮の外套を着た儘で歌つた。踊り手は毛の下着を着てゐた。ヤロチフ達は、日本人はしまひまでぢつとしてゐる事は出來なかつた。途中で、逃げるやうに家へ駈けて歸つて、立て續けに熱い茶のサマワルを何杯か代へた。

去年の冬にはもうモスクワに、一軒のまともな劇場もなく、一軒の活動寫眞館もなかつた。音樂會や演劇の全部的な計畫は一年の終にはみんな禁止されてしまつた。饑餓の王一があらゆる事物を支配した。

今年のセエゾンは始まつた。ソヰエトの一般政策は段々温和になつて來た。彼等は過去三ヶ年に自分達の犯した過失に氣がついた。そして、それから多くの利益ある教訓を得た。個人的な事業も、今では迫害されずに、却つて奬勵されるやうになつた。今日のモスクワは、過去三ヶ年のそれと比べて、全然面目を新にした。商店や食堂や舞踏や遊所の開業も許されるやうになつた。商人が工場を借りる事さへ出來るやうになつた。劇場保護の組織も、一般には存在しなくなつた、殆ど總ての劇場が政府の援助なしに、自分で自分の負擔をして行かなければならなくなつた。唯、國立大劇場と國立小劇

場と美術座とカアメルヌイ劇場とだけが、政府の援助を受けてゐるのである。切符はもつとこの劇場へ、誰が行つても、賣つてくれるやうになつた。値段は一人の席で、最高三留六十カペイカから段々安いのがある。併し、そんなに高く取つても、劇場は相變らず滿員續きである。麵麭と演劇——これが今日の露西亞のモットオであるらしい。

有名なモスクワの美術座も、かうした間には、隨分苦しい目に會つた。だが、幸にも政府と近郊の人民達に、この比類のない劇場の演技を廣く見せてやりたいといふ考を起した。そこで、興行の一座が組織せられた。それが、モスクワの周圍のあらゆる地方で打つて歩いた。彼等は、かうした臨時の舞臺の報酬に、地方の役所から麥粉だの麵麭だのを貰ひ集めて、どうかかうか今日まで存在を續けて來たのである。

併し、かうした中にも美術座は、依然として今日に至るまで、その高い標準を持ち續けて來た。そして、今では政府の承認をも得るやうになつた。政府は、この一座が活動の範圍を廣げて行くに足るだけの資金の保證をもした。今日では、美術座も、その本劇場の外に、附屬の稽古座を四つまでもモスクワの市中に持つてゐる。

カアメルヌイ劇場の運命も略これと同じであつた。一時は Bourgeois Coterie の劇場とまで呼ばれたが、今では政府の保護を受けて、附屬の稽古座も一つ持つてゐる。今では仕事も立派なものを持つ

て、衣裳なども立派なものを使つてゐるし、オオケストラも上等なのを持つてゐる。カアメルヌイ劇場は、初からさうであつたやうに、今でもタイイロフとコオネンとチエレテリの「三人の劇場」である。相変らず、多作で、多くの新しい劇を、特色のある近代的な手法で演出してゐる。

ヤロオキからセイラに送られた消息は、大凡以上に尽きてゐる。吾々はこれに依つて、可なり詳しく露西亜劇壇の最近の状態を知る事が出来た。

併し、私は自分でもう少し書き添へたい。それは吾々が嘗ては露西亜第一の劇場として愛慕を禁じ得なかつたモスクワ美術座の事に就いてである。

ヤロオキの消息に依つて、吾々は吾々の愛する美術座が革命の惨禍を受けて、斯くも悲惨な月日を閲した事を知つた。一掬の涙なき能はずである。今にして思へば、この座がハムレット役者のカチヤロフや、「桜の園」の持主であるオリガ・クニッペル夫人（チエエホフの未亡人で、この座の主要な女優の一人であつた）を、故郷遠く西欧羅巴へ逃げて行くに任せたのも、悲惨を極めた国状の、已むに已まれぬ事情からであつたらう。併し、私は思ふ。如何に美術座の俳優達でも、指導者たるダンチエンコオやスタニスラウスキイなしに、果して何がなし得よう。

最近、モスクワ美術座の脱走団は、独逸の伯林で、故国で演出された上演目録を見せた。併し、それは到底、往年スタニスラウスキイが一座を率ゐて独逸の諸市を循回した時分の栄華を再びする事は出

來なかつた。

この頃、伯林で發行されてゐる露西亞語の美術文學雜誌に「青い火」といふのがある。その一册が偶私の手にはひつた。便利な事に、この中に書いてある露西亞語の文章は、みんな獨逸語に譯されて、附錄につけられてゐる。

私は、それに依つてラフマノフといふ露西亞の人が、自國の誇であるモスクワ美術座の伯林客演を論じてゐるのを讀む事が出來た。

ラフマノフは言つてゐる。チエエホフの「三人姉妹」や「ワアニヤ伯父さん」や「櫻の園」や、ゴオリキイの「どん底」やオストロウスキイの「百の莫迦に一人の利口」やなどが、今日の吾々に何の用があらう。これらの總ては、衰へ、破れ、萎び、滅びて、既に墓の中へはひつたものである。アストロフや、エルシイニンや、ロメンスキイは、吾吾自身の幽靈である。あらゆる所に鐘の音が聞える。「櫻の園」にも、「三人姉妹」にも、「ワアニヤ伯父さん」にも、悲しい鐘の音が聞える。それは別離の鐘である。

ラフマノフは、かうした美しい文章を綴つて、「美術座」の價値は、結局「追憶」の價値に過ぎないと言つてゐる。自分達自身の過去を思はせる、美しい「追憶」の價値に過ぎないと言つてゐる。

慘ましい困難の内に生れた「若き獨逸」の旋風のやうな藝術運動の中に住んでゐる、この露西亞の批評家が、「革命」といふ巨大な壁に完全に時代を劃された「昨日」の生活や「昨日」の藝術に對して、斯

く崇するのに、決して無理はない。

如何に優れたものであつても、昔のままの美しさは、「過去」であるに過ぎない。タイイロフやエフレイノフを前にして、スタニスラフスキイは果してあの新しい頭から帽子を脱がずにゐられるであらうか。

併し、今日の美術座は徒に自分の附属劇場が持つてゐるものを言に託してゐる。そこには、幾多の「新しい時代」が切磋琢磨してゐるに違ひない。あの驚くべき「過去」を持つ美術座が、どうして更に驚くべき「未来」を持たずにゐられよう。吾々は刮目して、それを待つべきである。

最後に、私は露西亜劇団の闘士として、巴里のピトエフ（俳優、演出者。舞台美術家）や、「蝙蝠」の主宰者として巴里から倫敦紐育に来て、極めて芸術的なキャバレを見せて廻つてゐるニキイタ・バリエフの名を逸するわけには行かない。ヂアギレフ舞踊劇団の芸術の益咲いて益美しきは言ふまでもない。（大正十一年五月十三日）

舞臺裝置に對する考察

舞臺裝置は「繪畫の爲の繪畫」ではない。「建築の爲の建築」ではない。舞臺裝置は「戯曲の爲の繪畫」である。「戯曲の爲の建築」である。

繪畫には空間があつて、時間がない。併し、舞臺裝置には、空間があつて、その上、時間がある。

舞臺裝置は一つの「動く繪畫」でなければならぬ。

人間なしに舞臺裝置を考へる事は出來ない。

照明なしに舞臺裝置を考へる事は出來ない。

人間の動きなしに舞臺裝置を考へる事は出來ない。

照明の變化なしに舞臺裝置を考へる事は出來ない。

クレエグのデザインを人物の動きなしに又照明の變化なしに評價するのは愚かしい事である。

アッピアのデザインを人物と照明と音樂なしに論評する事は全く不可能である。

デザインの寫眞や模寫は、舞臺裝置の不完全な斷片に過ぎない。

バクストは衣裳の下圖にも、舞臺裝置の下圖にも、必ず人物と人物の運動とを合せて畫く。それでも、それが或瞬間の「動かない繪畫」である限り、衣裳下圖の不完全な斷片であり、舞臺裝置下圖の不完全な斷片である。

「家」を唯「家」としてのみ設計する建築家はない。建築家は「家」を「人の住む家」として設計するものである。「舞臺裝置」を唯「舞臺裝置」としてのみ案出する舞臺裝置家はない筈である。舞臺裝置家は「舞臺裝置」を「劇の爲の舞臺裝置」として案出しなければならない。

演劇のどの部分にも獨立性がないやうに、舞臺裝置にも獨立性はない。

舞臺裝置は戯曲演出者の驅使する器械的材料の一つに過ぎない。

舞踊に於ける舞臺裝置家の地位は、演劇に於ける舞臺裝置家の地位より遙に高い所である。なぜと言へば、演劇に於いては、舞臺裝置家は或は「創造」の支配の下にゐなければならないのに、舞踊に於いては、舞臺裝置は「創造」その者の一部をなすからである。（一九二二、六、二三）

舞臺と畫家

ゴオヅン・クレエグが露西亞の名高い畫家ソモフにモスクワで會つた時、あなたは今までに舞臺の爲の意匠をしたことがあるかと訊いた。

その時の、ソモフの答は立派なものだつた――

「私に若し十五年間舞臺を研究する暇があつたら、その危險を冒して見ても好いと思つてゐる。」

心なき俗衆は優れた畫家の名を擧げて、必ずかう言ふ――「あの人達が舞臺の意匠をしたら、きつと立派なものが出來るだらう」と。それは、彼等が舞臺の藝術は戲曲の藝術や繪畫の藝術だと信じてゐるからである。

ゴオヅン・クレエグは劇場から詩人を放逐して、その主權を畫家に奪はせようとしてゐるものだと言はれてゐる。

ところが、クレエグは劇場人でない詩人を劇場から排斥しようとするやうに、劇場人でない畫家をも劇場から拒否しようとしてゐるのである。

クレエグは劇そのものの純粹な本質に於いて見ようとしてゐるのである。

劇は純粹に劇として成り立たなければならないのである。他の藝術が少しでもそれに侵入して來てはならないのである。文學としての文學、繪畫としての繪畫、音樂としての音樂——それらに依つて、劇その者の與へる印象に、少しの混濁をも起させてはならないのである。

沙翁の戲曲の如き優れた文學は「讀むこと」に依つてのみ、最も深い印象を與へられる。そして「讀むこと」に依つての外、沙翁と共に空想の廣い天地を翱翔することは出來ない。

例へば「マクベス」に於ける「おれの目の前に見えるのは短劍か」以下三十二行の獨白を見るが好い。

吾々は、靜寂な書齋にあつて、これを三度も四度も五度も反覆して讀んでこそ、沙翁が傳へようとしたところのものを、眞に捕捉することが出來るのである。

これを舞臺の上に見ては、到底沙翁が感じただけのものを感ずることは出來ない。

單に舞臺に措くばかりでなく、これを視覺に訴へ、聽覺に訴へれば、一層印象が鮮明になると多くの人は言ふ。併し、これは鮮明になるのではなくて、實は却つて曖昧になるのである。他の感覺に依

つて助けられるのではなく、却つて他の感覺に依つて妨げられるのである。

例へば、伯林の畫館で、名高いシニヨレルリの繪を見るとする。同時に、四部の絃樂が奏せられたとして、それが吾々の視覺を助けるであらうか。又、同時に何者かに依つて「ハンの牧生」が朗讀せられたとして、それが繪畫の内容を傳へてくれるだらうか。

否、そこには唯印象の混雜があるのみである。

例へば、ベエトホオエンの田園シムフオニイを聽くとする。同時に、草刈が草を刈つてゐるパノラマが目の前に現はれたとして、或は又美しい聲でスペンサアの「羊飼の暦」が讀まれるのが耳にはひつたとして、それがこのシムフオニイの理解と鑒賞とに、何の助けを爲すであらうか。

それは唯、印象の混淆を起すのみである。

畫家には畫家の廣い天地がある。

音樂者には音樂者の廣い天地がある。

詩人には詩人の廣い天地がある。

劇場人には唯劇場人のみの持つ天地がある。

劇場人が若し畫室に侵入したら、畫家は何と言ふだらう。劇場人が若し作曲室に侵入したら、音樂者は何と言ふだらう。劇場人が若し書齋に侵入したら、詩人は何と言ふだらう。

それと同じやうに、畫家としての畫家、音樂者としての音樂者、詩人としての詩人も、劇場の領域に侵入することは許されないのである。

ゴオドン・クレエグは舞臺の裝置意匠を紙の上で示した。それ故、彼は畫家として批判された。そして、心ない人達に、彼は舞臺から戲曲を放逐して、繪畫にそこを占領させようとしてゐる反逆者だと言はれた。

これに對するクレエグの答はかうであつた。

「私が實際舞臺の上に演出してゐた時代には、最も多くの場合、豫め紙上に意匠を書いて見るやうなことはなかつた。そして、若し私が自分の劇場を持つたら、私の心の内にある意匠を、決して紙の上には現さないだらう。私は直接それを舞臺の上に作り上げるだらう。

「併し、私はまだ自分の劇場といふものを持つてゐない。それ故、これらの意匠や立案が、どんな形式でいつ舞臺の上に實現せられるか分からない。それは、私として堪へ難いので、やむを得ず現在許

されてゐる限りの手段で、これらの立案を發表してゐるに過ぎないのだ。」

モスクワのカメルヌイ、テアトルの演出家タイロフは、露西亞の革命下に擡頭した偉大な舞臺美術家である。

タイロフの詞に依ると、舞臺裝置の全歷史は――

「模型から、畫稿を過ぎて、新しい模型へ」

この一句に盡きてゐるのである。

自然主義の舞臺では「生活の眞實」と云ふもののみが貴ばれた。人間が實際生活するやうに、舞臺の上でも生活せられなければならなかつた。「生活の眞實」に藝術的な要素の少ないことは言ふまでもない。それ故、この時代には舞臺に畫家が排斥せられて、寧ろ建築家が喜び迎へられた。壁も柱も天井も、總てが實物だつた。普通の住宅建築に畫家が用のないやうに、自然主義の舞臺にも、畫家の手を出すところはなかつた。

言ふまでもなく、これは模型の時代である。

やがて、その反動が來た。自然主義の舞臺には餘りに藝術的要素が貧弱であつたからである――そ

れが樣式舞臺の運動であつた。

樣式舞臺に於いては、畫家が殆んど最上の主權を握つた。舞臺の總てを繪畫にしてしまはうと言ふのである。俳優をさへも平面的に、レリイフのやうに、動かさうと言ふのである。その當時、この派の頭領であつた演出家メイエルホリドなどは、自然主義の基礎を覆す爲には、總ての模型を燒棄し、破壞してしまはなければならぬとまで絕叫した。

言ふまでもなく、これが畫稿の時代、下圖の時代である。

ところが、舞臺の上に動く俳優は人間である。俳優の表現手段は肉體である。人間の肉體は三つのダイメンシヨンを持つてゐる。立體である。

立體的な人間の肉體が、平面的な繪畫の一部となることは到底不可能である。

タイロフの新しい運動はそこに出發した。

彼は自分で書いてゐる――

「吾々がカメルヌイ、テアトルを創立した時、明に必要を感じたことは、造形美術家の壓制的な主權から吾々を解放することであつた……」

タイロフは、俳優を裝飾的な局部の色彩より他のものであらせようとするのである。壁の模樣の一つであらしめまいとするのである。俳優を窮屈な平面から救ひ出して、三つのダイメンシヨンを十分

に持つた自由な天地に解き放さうとするのである。メイエルホリドがあらゆる模型を焼き捨てようとしたやうに、タイロッフはあらゆる描かれた下圖を裂き棄てようとするのである。

併しこれは再び自然主義の模型に歸ることではない。純眞な舞臺雰圍氣を目的とした、或新しい模型時代を起すことである。

タイロッフにあつては、もう建築家もない畫家もない。唯、演出家――即ち劇場人――があるのみである。

ひとりタイロフのみではない。

露西亞現今の舞臺美術家の多くは、既にタイロフよりも一歩を先んじて居る。

彼等の舞臺裝置は、勿論もう繪畫ではない。さうかと言つて建築でもない。謂はば、唯の「骨」である。「コンストラクション」だけである。

往年舞臺の繪畫美、樣式美を高唱して、マアテルリンクの『尼ベアトリス』などに、異常な功績を擧げたメイエルホリドでさへ、今日では歩武をこの方向に合せてゐるといふではないか。

併し、日本の讀者の或者は言ふだらう。

「それは唯、室内を舞臺に現す場合にのみ言へることではないか。外景はどうするのだ。畫家の助けなしに、どうして外景が裝置出來よう」と。

言ふを止めよ。既にクッペルホリッツオントの發明がある。ルントホリッツオントの發明がある。一塊の小丘、纖小なポプラの一本――もうそれだけで、繪畫以上の效果が得られる時が來てゐるのである。

單に繪畫の方面のみではない。

文學に表現主義が起つてから、クレエグが劇場に排斥してやまない「完全な詞」(perfect word)といふものも、戲曲にその跡を絕つやうになつた。表現主義の戲曲は「不完全な詞」の羅列である……

ゴオヅン・クレエグは豫言者であつた。　（大正一三、二、九）

女優の本質

亞米利加の有名な舞臺監督デエキッド・ベラスコオの言ふ所に從へば、俳優の本質はテムペラメントである。一にも心である。二にも心である。三にも心である。魂は一瞬の白熱に過ぎない。確實なものは心である。卽ち、感ずる力である。理解も望ましいが、それは寧ろ第二の問題である。頭ばかりの俳優は決して舞臺の上の偉大な俳優ではない。心は頭より偉大である。

ベラスコオのこの說は、女優の場合に於いて、殊に適確に當て嵌ると思ふ。女優の本質は「女としての肉體」ではない。「女としての頭腦」でもない。勿論「女としての日常生活」ではない。女優の本質として最も貴重なものは「女としての心」である。

單に女の外形を寫すだけの事なら、男にも出來る。現に、日本の役者の内には、女その者よりも巧みにそれを寫し出す者がある。併し「女の心」を舞臺の上に投げ出す事は、女その者でなければ出來ない。

姿は外に「現すもの」である。男でも、練磨の功を積めば、女の姿の現せぬ道理はない。併し、心は内に「所有するもの」である。如何にしても、男が女の心を所有する事は出來ない。女優の本質が

「女の心」だといふ所以はそこにある。

多數の日本人は、西洋には大昔から女優があつたやうに思つてゐる。ところが、事實はさうでない。女優が女優として、演劇の上に著しい意義を持つやうになつたのは、西洋でも十七世紀から以後の事である。もつと適確に言へば十八世紀から後の事である。

演劇史に依ると、十六世紀の前半頃に、始めて伊太利に專門の俳優から成る興行團體が出來た。その大部分は男優であつたが、若い娘役になると、女優が三四人交つてゐた。先づ、これが西洋での女優の始まりである。

かういつた伊太利の喜劇團は町から町、州から州、國から國を巡業して歩いた。彼等は先づ西班牙を訪問した。西班牙人は始めて女優といふものの美しさと才能とを知つた。そこで西班牙に女優が生れた。

伊太利の巡業團は、その次に佛蘭西の巴里を訪れた。そこで、佛蘭西人が直ぐとその眞似をして、女優といふものを拵へた。英吉利はこれを佛蘭西に學んだ。獨逸はそれよりもつと遲れて女優を舞臺の上に持つやうになつた。大體さういつたやうな順序で女優といふものの所在が、段々歐羅巴中に擴まつて行つたのである。

併し、十六世紀から十七世紀の初めへかけては、若い男優が女の役に扮するといふ事が、決して異

常な事ではなかつたのである。現に、沙翁の戯曲が始めて書き卸された時分には、『冬の夜語り』のハアマイオニだの『オセロオ』のデスデモオナだのが、みんな男の俳優に依つて演ぜられたものなのである。

勿論、女の役に對する女優の勢力は、段々に根を張つて來た。これは自然の趨勢である。併し、本當に女優が女優としての勝利を舞臺の上に得たのは——演劇史の上で、女優が本質的に女優としての地位を獲得したのは——千七百十七年に、巴里のコメディイ・フランセエズで、クレビロンの書いたエレクトルとして初の舞臺を踏んだアドリアンヌ・ルクウルウル以後の事であつた。

この有名な佛蘭西の女優が、始めて舞臺の上に齎した新要素は何であつたらう。カアル・マンチウスに依れば、それは永い間、舞臺の上に缺けてゐたところのものであつた——一言にして言へば、それは魂であつた。語を換へて言へば、アドリアンヌ・ルクウルウルが、演劇始まつて以來、始めて舞臺の上に注ぎ込んだものは「魂」だつたと言ふのである。ここに言ふ「魂」は、取りも直さず「女の心」である。女優が女優として始めて舞臺を自分のものにする事が出來たのは、實に「女の心」の自覺だつたと言ふのである。

ルクウルウルに次いで、女優の本質的地位を確立したのは、一千七百七十五年に、ポオシアとして、倫敦のヅルリイ・レエン座に初の舞臺を踏んだ英吉利最初の名女優サラア・シドンズ夫人であつた。シドンズ夫人は俳優を父として、子供の時から舞臺を家とした人であつた。彼女の倫敦に於ける初舞

臺は寧ろ失敗であつたが、更に六年間の地方巡業を閲して、再びヅルリイ・レエンの舞臺に立つた時は、彼女の成功は最早争ふ可からざるものになつてゐた。彼女のマクベス夫人は、今日にして尚空前絶後だと言はれてゐる。

シドンズ夫人は甚しい無學だつたとさへ傳へられてゐる。勿論、頭腦の俳優ではなかつた。彼女が舞臺の上に齎したものも、やはり「女の心」であつた。

近代になつて、佛蘭西にレジヤアヌがある。伊太利にヅウゼがある。獨逸にアグネス・ゾルマがある。私はこの内最後の一人しか實際に見てゐないが、記錄の綜合に依れば、レジヤアヌもヅウゼも「女の心」を眞裸の儘舞臺の上に投げ出して、名女優の名を贏ち得たのである。アグネス・ゾルマが、どんなに優しく痛々しい「女の心」の持ち主であるかは、彼女のクリスチイネ（シユニツツラアの「戀愛三昧」）に於いて、私が確實に見て來た。

日本にも女優がある。しかも、立派な女優がある。併し、彼等の多くは、女に扮する男優（女形）の技藝を、これ事として學んでゐる。そして、自分達が「女の心」の持主である事を忘れてゐる。

日本の今の歌舞伎劇は、心のない人形の芝居から生れて來たものである。それ故「女の心」を持つてゐない男の役者にも、立派に女の役が勤められるのである。かう言ふと、そんなら歌舞伎劇には全然「女の心」がないのかと反問する人があるかも知れない。私はそれに答へて言はう。全然ない事は

ない。併し、微細を極めた「女の心」が全部あるとは言ひ難い。日本の歌舞伎劇に存在するものは、概して類型的な「女の心」である。或は「女の心」の複寫である。斷じて、女でなければ持つてゐない「女の心」ではない。

女優は「女の心」の爲に存在するものでなければならぬ。「女の心」をさながらに盛つた戲曲の爲に存在するものでなければならぬ。將來の日本に生れ出て來なければならぬのは、さう言つた戲曲である。女優は將來の戲曲――將來の國民劇――の爲に存在するものでなければならぬ。

女優が、歌舞伎劇に於いて、女形と技を競ふ限り、女優の存在は無意味である。

心。心。女優の本質は、飽くまでも赤裸々な「女の心」である。（大正八、四、五）

女形に就いて

「門之助が死にましたね。」

「死にました。實に惜しい事をしました。どうか息子の男寅を立派な女形にしてやりたいものですね。」

「あの子は有望でせうか。」

「さうですね。この頃大變體に柔かみが附いて來ましたし、それに調子もよくなつて來ましたから、女形を專門に修行させれば、隨分立派な役者になるのでせう。」

「一體、今女形で將來有望なのが澤山ゐませうか。」

「ゐませんね。もう既に立派な女形になつてゐる人はゐますが、將來有望といふやうなのはゐませんね。女形は減るばかりで、少しも新しいのが出て來ないぢやありませんか。今度も門之助が一人ゐなくなると、もう直ぐ歌舞伎座では困るのです。」

「上方から連れて來るといふ話ですね。」

「だから情ないと思ふのです。全體門之助がゐた時分にしてからが、身分なり技藝なりから言つて、歌右衛門の向うに廻らうといふ女形はもうゐないのですからね。市村座だつて、まあ芙雀一人でせう。

左團次一座は松蔦と秀調といふ丸で味の違つた女形を二人持つてゐるので、隨分仕合せをしてゐるやうですが、それでもたつた二人きりです。又五郎、壽美藏といふやうな人もゐますが、女形專門ではありませんからね。」

『帝劇には一番女形が澤山ゐませう。』

「宗之助、宗十郎を女形專門の人として考へれば、一番餘計にゐるわけです。併し、二人とも近頃は大分男をやりますし、梅幸のやうに女形專門だつた人までが、あすこへはひつてからは男を大分やるやうになりましたから、女形專門の人といふ意味から言へば、帝劇には一人も女形がゐないといふ事になります。』

「それは、あすこには女優があるから、自然女形の必要がなくなつて來たのぢやないのでせうか。』

「あなたは女優が出て來れば、女形はなくなつても好いといふ論者の一人なのですね。」

「いいえ、別段さういふわけでもありませんが、女が女になる位自然な事はないと思ふのです。男が女になるといふ事に苦心して、それからその上に又藝の苦心をしなければならないといふのは、役者にとつて隨分重い負擔ではないでせうか。』

「私も一度はそんな事を考へた事がありました。併し、その議論は日本の演劇史を無視した議論です。』

『何故ですか。」

『日本の芝居には昔から女形といふものがあるのです。何百年も昔から女形といふものがあるのです。女形といふものは、男の役者ばかりで芝居が組み立てられるやうになつてから、誰しも一度は學ばなければならぬ科目の一つとなつて來てゐるのです。丁度、二枚目とか三枚目とかと同じに、をやまといふ或種の類型的人物描寫（勿論、その中に又細かい區別はありますが）を學んで來てゐるのです。「女になる」といふ修行よりは寧ろ「女形になる」といふ修行を主として來てゐるのです。そしてその修行の基礎を日常の生活よりは寧ろ多く舞踊に置いて來てゐるのです。ですから、舊役者が女になるといふ事は、敵役になるとか、三枚目になるとかいふのと同じ程度の苦心で、特に「女になる」といふ事の爲の苦心はないのです。藝の上の負擔を二重にする程の苦心はないのです。』

『成程、積極的の苦心は女になる場合も男になる場合も、舊役者にとつては同じであるかも知れません。併し消極的の苦心は、男に扮する場合以上だらうと思ひます。卽ち男らしい所を隱すといふ苦心です。男らしい點を押さへるといふ苦心です。それは昔の「女形の心得」といふやうなものを讀んでも分かる事です。さういふ窮屈な苦心をする力を外に用ひたら、どの位技藝の光輝を增すか知れないと存じます。役者が女であれば、さういふむだな苦心は入りません。力の全部を盡して、人物の描寫に傾倒する事が出來ます。』

『私は今女形といふ話から、歌舞伎劇の場合のお話をしてゐるのですよ。あなたの議論は如何にも眞

理らしく聞えますが、それは特殊な歴史を有する歌舞伎劇の場合には當てはまりません。帝劇で時々出す女優の歌舞伎劇に評判のよいものが一つでもありましたらうか。』

『それはあなた殘酷です。帝劇の女優はまだこの道へはひつてから幾らの年月も經てはゐません。それをいきなり歌右衛門や梅幸に比較するのは初めから無理な話です。今にどんな立派なものが出來て來ないとも限りません。』

『あなたは三崎座の女役者の運命を知つてゐますか。あすこには歌舞伎劇の素養に於いて男の役者を凌ぐ者が少くとも二三はありました。男の人物に扮しての女役者の醜さは暫く問題外として、若し女優が女性に扮する歌舞伎劇が有望なものなら、女優ばやりの今日、三崎座は劇壇繁昌の一角をなさなければならない筈なのに、女優が盛んになると同時に、どうしてあの座は亡びてしまつたのでせう。三崎座の女役者の演ずる歌舞伎劇が帝劇の女優の演ずる歌舞伎劇より拙かつたからでせうか。』

『そりやさうぢやありますまい。』

『無論さうぢやありません。三崎座の亡びたのは、あすこの女役者が歌舞伎劇以外の物を演ずる能力を持つてゐなかつたからです。益田太郎氏作の喜劇や、ロシイ氏案出のダンスを演ずる資格を缺いてゐたからです。帝劇の女優が世間に喜ばれるのは、決して歌舞伎劇の故を以てではないと思ひます。』

『では、あなたは女優のやる歌舞伎劇には少しも價値をお認めにならないのですか。』

『價値を認めたい事はありません。如何なるものにも價値はあります。併し、日本演劇の歴史から言つて、歌舞伎劇は飽くまでも男の女形を要求するのです。女の扮する女は嚴正な意味に於いて、歌舞伎劇中の異分子です。私は女優の演ずる歌舞伎劇を見る度に「水に油」といふ感じを深くします。』

『それは習慣の問題ではないでせうか。』

『習慣といふやうなぼんやりした問題ではありません。吾々が歌舞伎劇に女形を要求するのは、もつと有意識的な藝術的な意味から來てゐます。』

『といふ意味は。』

『歌舞伎劇は型の藝術です。形式的にも精神的にも美しい型を作成する所に歌舞伎劇の生命はあると思ひます。「男が女に扮する」といふ事を、歌舞伎劇の要求する型の一つだとすれば、歌舞伎劇の女性を女優にやらせるといふ事は、由々しき藝術の破壊と言はなければなりません。』

『併し、昔の人はそれ程「女形」といふものに藝術的の約束を置いてゐたでせうか。私は唯政府で女役者を禁ぜられたので、やむを得ず男の役者が女に扮するやうになつただけの事だと思つてゐます。』

『初めは如何にもさうに違ひありません。併し、初めは「唯やむを得ずにやつた」事が、後になつて藝術的の意味を持つやうになつて來た事は、日本ばかりでなく世界の演劇史に澤山見られる事實です。』

『それでは、あなたは歌舞伎劇の臺本にある女性は、みんな藝術的に女形を要求するものだとするのですか。』

『歌舞伎劇の作者が女形或は女の人形を意識して書いたといふ事は別として、私は歌舞伎劇の戯曲其者が女形を要求するものだとは言ひません。歌舞伎劇の作者は、女形或は女の人形を意識しながらも、女性は飽くまでも女性として書いてゐます。人間としての女を書かうとする努力に於いては、歌舞伎劇の作者も今日の近代劇の作者に同じだつたらうと思ひます。』

『それでは何が女形を要求するのです。』

『歌舞伎劇傳來の型がそれを要求するのです。そして、この傳來の型は決して破壞すべからざる美點を持つてゐるのです。』

『どういふ點が美點だと仰しやるのです。』

『演ぜられた歌舞伎劇中の女性は女其者であつてはならないのです。女形といふ手段に依つて表される、女性の理想的或は象徵的描寫でなければならないのです。歌舞伎劇に現れる女は一から十まで技藝が象徵する女でなければならないのです。女らしい美しさも女らしい醜さも悉く技藝でなければならないのです。その證據には女優がそれを演ずる場合にも、やつぱり男の女形の型を學んでゐるではありませんか――男が女に扮すれば、その「女」は悉く技藝の結晶になります。然るに女優が「女」に

なると、そこに技藝以外の「女」が出て來ます。それが、第一歌舞伎劇にとつては邪魔な者になるのです。」

「あなたの議論はよく分かりません。それでは女形は――或は歌舞伎劇中の女性は――技藝としての女だけを表せば好いのですか。人間としての女は表さなくても好いのですか。」

「勿論、人間としての女を表さなくてはいけないのです。人間としての女を技藝のみで表すのが歌舞伎劇の傳統です。女形を廢するといふ事は、やがてこの傳統を破る事になるのです。」

「少し分かつて來たやうな氣がします。併し、もう少し詳しく說明がして頂きたいものです。」

「傳統の一つを申し上げませう。歌舞伎劇は舞臺に列ぶ人物の大きさ――形の大きさ――の釣合といふものに細心な注意を拂つて來てゐます。例へば妹背山の御殿に於けるお三輪と鱶七の場合を考へて御覽なさい。鱶七は普通の人間よりずつと大きな形をしてゐます。ですから、可なり大きな女形がお三輪に扮しても、丁度形の釣合が取れるやうに出來てゐるのです。あのお三輪を若し女がやつたら小さ過ぎて、とても形の釣合が取れたものではないと思ひます。」

「でも、森律子のお三輪はそんなに惡くもありませんでしたよ。」

「あなたがさうお思ひになるのこそ、習慣の問題だと思ひます。男の役者と女優が交つてする帝劇の歌舞伎劇ばかり見てゐる人は、段々歌舞伎劇の美しい傳統を忘れて來るのです。若し男の役者ばかり

でやつてゐる鮨七とお三輪の列んでゐる寫眞と男の役者と女優とでやつてゐる鮨七とお三輪の列んでゐる寫眞を較べて見たら、人物の大きさのプロポオションに於いて、驚くべき相違があるのを見出だすでせう。』

『併し「心中萬年草」の時、鈴木德子が扮した娘などは、誰でも褒めてゐましたぜ。あれなんども、歌舞伎劇の傳統を破壞したものでせうか。』

『あれは私も見ましたが、好いと思ひました。なぜかと言ふと、あの場合あの作は殆ど一つの新作として取扱はれてゐたからです。あの作は今まで歌舞伎劇として上場された歷史が傳はつてゐないので、まだ何等の歌舞伎的傳統を含んでゐないから好かつたのです。それに德子といふ人には今の女學生の匂ひがありませんから、その點もあの人の人物描寫を助けたのです。今の女優が歌舞伎劇に適しない一つの理由は、女學生の匂が附いて廻る點にもあります。』

『併し、それは一般には言へない事でせう。それよりは、お說によると「新作として取扱つた」場合は、古い芝居でも、必ずしも女形を要求しないやうに聞えますが、その點はどうなのです。』

『さうです。いくら古い芝居でも、從來の歌舞伎の型と全く離れた、或全く新しい形式で演ぜられる場合には、必ずしも女形を要しません。』

『そんなら、帝劇の女優にも「決して歌舞伎劇を演じてならない」理由はないのですね——全く新し

い形式でやりさへすれば。』

「そりやあさうです。併し、さういふ事が果して出來ませうか。從來歌舞伎芝居の一つとして幾多の美しい傳統を含ませられて來たものを、全くそれから脫離して演ずるといふ事が果して出來ませうか。よし、又それが出來たにしても果してそれが傳統通りに演じたものより美しい物になるでせうか。』

「それは私にも分かりません。私は餘つ程前文藝協會の發會式で、妹背山の吉野川の作が古語譯で演ぜられたのを見た事がありました。あれなども全然歌舞伎の型を逃げたものなのでせうが、見てゐて、やつぱり物足りないやうな撰つたいやうな變な氣がしました。』

「無論さうでせう。一口に歌舞伎劇を離れろの型を破れのと、いくら勢の好い事を言つても、それに變るだけの立派な新しい型を携へて來ない限りは、とても行はれる事ではないのです。從來の役者を見下げ果てた者のやうに思つてゐる所謂「新しい役者」に舊派以上の舊派臭味があり、新派以上の新派臭味があるのを見て、私はいつも「議論の權威は何處にあるのだ」と聞きたくなるのです。』

「話が少し問題外になりましたね……そこで、あなたのお說に依ると、全くの新作物なら女優がやつても好いわけになるのですね。』

「無論です。「やつても好い」どころではなく、「でなければならぬ」場合が多いと思ひます。』

「では、飜譯物の場合は。』

『無論、やはり女優でなければなりますまい。』

『それでは、飜譯物の近代劇などに從來の女形を使ふのなどは、隨分滑稽な事なのでせうね。』

『將來はさうなるに違ひありません。又是非さうならなければならないと思ひます。併し、今の樣子では、いつになつたらそれが「滑稽」として感じられるやうな時が來るやうになるか、甚だ心細いわけです。私から見れば、今日の場合、日本の女形が西洋の近代劇の女性に扮する「無理」は、日本の女優が日本の歌舞伎劇の女性に扮する「無理」より、遙に罪が淺いと思ひます。否、寧ろ男性的な所の極めて少ない日本の女優より、生來男である女形の方が餘つ程近代的女性に適してゐると思ひます。極端に言へば、前者の場合には前途があつても、後者の場合には全然前途がないと思ひます。』

『あなたは飽くまで女形黨なのですね。成程、今の女優は拙いかも知れません。併し今にどんな巧いのが出て來るか分かりません。いくらあなたのやうな方でも、新作物と飜譯劇だけはきつと將來女優の占有物になるといふ事をお認めになるでせう。』

『どうかさういふ事にしたいと思ひます。それにはお三輪や政岡に徒らな努力をする暇に、せめてはノオラやマグダやレベッカの研究でもして貰ひたいと思ひます。松井須磨子といふやうな人も出て來たやうですが、まだあんな事ではだめです。もつと深く、もつと藝術的に、そしてもつと今の芝居のどんな物であるかをよく知らなければいけません。私はあの人のマグダを見て「低級な日本のお轉婆

娘」以上のものを貰つて來ませんでした。』

『併し、あの人は日本の新しい女優のパイオニアです。折角生え出た芽を踏み潰すやうな事はお互にしたくないものです。』

『併し、あの人はもう芽ではありません。もう大分歌舞伎臭い技だの、新派臭い藝だのが纏つて來たではありませんか――併し、それは餘談です。私は日本固有の歌舞伎劇の爲に女形の養成を目下の急務とすると共に、日本の女優を早く歌舞伎劇のむだな努力と喜劇――實は俄のやうな物――の遊び半分な研究から救ひ出したいものだと思つてゐます。』

『それを一つ帝劇の重役へでも建白して見たらどうです。』

『いや、それはいけません。それにはまだ私の研究が足りないのです。私は今日あなたに對して自分の說ばかり主張しましたが、實はまだ讀者に訴へて見なければ、私の說の可否は一向分からないのです。一體、議論といふもの程あぶなつかしいものはありませんね。』

『さうですよ。議論を座蒲團にして落ちついて坐つてゐられる人程幸福な人はありませんね。吾々にはとてもそんな危ない藝當は出來ません。』

『どうです。これから帝劇でも見に行きませうか――實物教授を受けに。』

『今月は女優が出ないからつまりませんね。』

『君はやつぱり女優黨なのですね。』

『は、は、は。』

『は、は、は、は。』

（一九一三、九、一一）

平民と演劇

近頃、藝術に關して、頻に「民衆」といふ詞が言はれたり書かれたりする。英語でいふ People 佛蘭西語でいふ Peuple 獨逸語でいふ Volk の意味だらうと思ふが、「民衆」といふ詞では、私にはその内容がはつきり掴めない。

People は飽くまでも People で、Crowd（群集）でもなければ Mob（無規律な群集）でもあるまい。私は大杉榮氏と共に、これを「平民」と呼びたい。「平民」と言つた方が「民衆」と言ふより、私達の時代のものには、はつきり内容が掴めるやうな氣がする。

昔は「平民」といふ詞に侮蔑の意味があつた。それ故「民衆」などといふ詞が出來て來たのだらうと思ふが、今では「平民」といふ詞に侮蔑の意味はなくなつた。「平民」たることは、今では誇りであつても恥辱ではない。

藝術が貴族や富豪の專有物であつてはならない事は明かなことである。繪畫や彫刻や音樂は兎に角、演劇は平民一般の所有物でなければならない。

希臘の昔もさうであつた。中世紀の宗教劇もさうであつた。現今では亞米利加のマッカイ、獨逸のラインハルト、佛蘭西のポトシエなどが、復古的に演劇を再び平民のものにしようと努力してゐる。寄席のやうなものから小劇場へ移り、小劇場から大劇場へ移り、大劇場から曲馬場へ移り、曲馬場から新式の半圓劇場へ移り、更にそこからザルツブルヒの山中の祝祭的劇場へ移らうとしてゐるラインハルトの徑路は、中でも私達に力強い暗示を與へる。

平民を相手にする藝術家が平民を侮辱してはならない。平民の理知を信じ、平民の感情を尊重し、おのれの全力を以て平民に訴へようとするのが眞個の平民藝術家である。

「民衆藝術」を叫ぶ者が、わざと自分を卑俗にして――自己の力を弱くして――平民に媚びようとする傾向があるのは嘆かはしいことである。

これこそ――平民の爲にする藝術の通俗化こそ――平民を侮辱するものである。「吾々は斯の如き美の民衆化に反對する。吾々は血の氣のない藝術に生氣を與へ、その痩せ衰へた胸を太らせて、平民の力と健康とをその内に取り入れさせようといふのだ。吾々は人間の智慧の榮譽を平民の爲に使はうとするのではない。平民を、吾々と一緒に、この榮譽の爲に働かせようといふのだ」とロマン・ロランは言つてゐる。

平民の爲の演劇を、單にモッブにアッピィルする藝術だと思つてゐる人がある。

ところが、モッブ、アッピィルは資本家（商業的興行師）の目的であつて、平民藝術の目標ではない。

それが眞に平民の力となり、眞に平民の意志となり、眞に平民の感情となる演劇であつたら、もうそれだけで、それは立派な藝術である。若しそれが單にモッブにアッピィルする演劇であつたら、それは藝術の墮落である。

モッブ、アッピィル（俗受け）の結果は、興行師の懐を肥やすことだけである。

平民は興行師に金を絞られる爲に存在してゐる者ではない。

平民はモッブではない。

日本のことを考へて見る。

日本の演劇は世界中で最も平民的な歴史を持つて居る。平民の中から生れて、平民のみに依つて育てられて來た。

これで完全な發育さへ遂げることが出來たら、世界に冠たる演劇の壯觀が見られたに違ひない。ところが殘念なことに、日本の演劇はその當初からして政府の壓迫に苦しんだ。生れてから明治時代ま

でまるで日の目を見ずに育つて來たのが日本の演劇である。ひねくれてゐる。曲つてゐる。萎れてゐる。すがれてゐる。日本の演劇は平民藝術であるには違ひないが、平民藝術の畸形兒である。

この畸形兒を大正時代の平民に提供しても、それは何の力にもなるまい。日向で伸び伸びと育つた藝術でなければ、新時代の平民の眞の喜びにはならない。

日本の演劇は是非とも國家全體の力で作り直さなければならない。政府も貴族も富豪も、この爲に起たなければならない。

淺草公園の演劇だけが平民演劇であるやうに言ふ人がある。

ところが、常盤座でやる大森彦七も、帝劇でやる大森彦七も、物は同じものだ。唯常盤座の方が帝劇より役者が落ちてゐるだけだ。同じ狂言が、その演ぜられる劇場に依つて、平民劇であつたり、さうでなかつたりする道理はない。

眞の平民劇は宮殿の中で演ぜられても、平民劇であらねばならない。

淺草公園で演ぜられてゐる劇と、市内の劇場で演ぜられてゐる劇とに何等かの相違がないとすれば、吾人は日本の演劇の全部が平民劇であるか、或は全部が平民劇でないかの疑問に到達するわけである。

さうして、私は市内の劇場に眞の平民劇が見られないやうに、淺草公園にも眞の平民劇はまだ生れ

て下さるないと信ずるのである。

要は脚本である。

脚本に眞個の平民劇が生れて、それが不當な干渉なしに演せられるまでは、いくら觀劇料を安くしても、いくら大勢見物を收容しても、それは眞の平民の爲の演劇にはならないのである。

ロマン・ロランが「平民劇場論」の冒頭數章を脚本の監査に費したのは、誠に意義のあることである。

（一九二三、四、六）

劇評家アアチヤと劇作家ピネロオとの會話

場所。ピネロオ氏の書齋。

時。とある宵。

ピネロオ氏（P）と美しき黄褐色の護羊犬、舞臺に在り。

ヰリアム・アアチヤ氏（A）登場。

A。（犬を撫でて）や。こりやシバアですな。

P。確にコリ・シバアです。

A。この前上がりました時、この犬の事を伺はうと思つて實は遠慮したのです。取る年ですから多分もう死んだらうと思ひまして。

P。時々卒倒はしますが、大した障にもならんやうです。あしたは田舍へ——スツラツフオオド・オン・エヱウンへ遠足する筈です。

A。シエエクスピアの墓に詣でて、名親（コリ・シバアといふ十八世紀の有名な役者を指す）が『リチヤアド三世』に加へた不禮のお詫でもするつもりですか。

P。實にシエエクスピアは可哀さうだ。シバアどころか、もつと無慈悲な作者の靈感に堪へなければならなかつたんですからなあ。テエトの『リア王』の直し方を御覧なさい。ドライヅンの『テムペスト』はまあどうです。

A。「或時代の為でなく、總ての時代の為に」お詫をしなければなりませんね。

P。だが、あなたはシエエクスピアの本文を毀損する改作者の罪を以て彼の苦しんだ最も有害な作者だとしますか。私はソオリオ嬢の精神までが蔑にされる今日に於いては、文字の為に精神が犠牲に供せられる傾向がある、この方が寧ろ有害だと思ひますが、どうでせう。

A。言ふ事の出来る限りは一言一句をも削らないといふ事は削る事の出来る限りは一言一句も餘計に言はないといふ事に等しくばかばかしい事だと仰しやるのなら、私は心から賛成します。

P。そんな破壊的な論があなたの唇から出るとは不思議です。あなたは沙翁劇を、總ての沙翁劇を、絶えず演ずべき劇場の必要を説いた人ではありませんか。

A。いんえ。それはシドニ・リイ君の芝居です。私のぢやありません。

P。それから、あなたは又、英國現時の劇場は居酒屋だと言ひましたね。なんでもそんな事でした。

A。それも違ひます。田舎の劇場が大抵宿屋と宿屋の間にサンドキッチのやうにはさまつてゐて、でこでこな絵番附と恐ろしい瓦斯の光で僅に區別の出來るのを攻撃したのです。倫敦の劇場はどうし

ても構の大きな料理屋だと言つたばかりです。

P。卽ち居酒屋でせう。

P。ぢや、中をとつて――タバンだと言つたとしませう。

P。だが、それは言ひ過ぎます。女王陛下座はどうですか。

A。私の言ふのもそれです。成程倫敦第一の美しい劇場です。併しながら、旅館の附屬物です。

P。麵包屋の隣りの食堂が食麵包に關係のないと等しく、陛下座は旅館に何の關係もありません。ヘエマアケツト座を御覽なさい、セント。ジエムズ座を御覽なさい、ガアリツク座を御覽なさい、ヰンダム座を御覽なさい――みんな好い劇場ではありませんか。ライシアム座はどうです。あれで居酒屋ですか。

A。いんえ。あれは石の棺です。

P。では、佛蘭西の劇場はどうです。

A。それはお話が違ひます。ストオルのくつついてるのと、席の窮屈なのとを除いては、内部は我が劇場の方が遙に巴里の劇場より心持がようございます。併し、私の申すのは佛蘭西ではなく、獨逸の劇場建築と英吉利のとの比較です。近代的な好い劇場はみんな獨逸にあります。それに、私は内部の愉快よりは外部の設計に就いて言つてゐるのです――この點に於いても英吉利は獨逸に劣つて

をります。

ピ。そりやさうでせう。あなたは維納のブルクテアアテルで立派な芝居をした人だ。成程、立派な建築です。併し、私がブルクへ見物に參つた時の實驗談をお話しして見ませう。或晩おそく妻と私と二人で參りました――もう芝居は半分濟んでゐる時分でした。何といふ芝居だつたかいまだに知りません。でこでこな繪番附が一枚も貼つてありませんでしたから――何を演じてゐるのか、それを示す札のやうなものはまるでないんです。外から見ると、劇場の周圍に何等活動の兆がないのです。物蔭めしいスヰング、ドアを押してはひると、反響のする玄關です。札賣場はもう戸を閉めてしまつて、兵士だか巡査だか唯一人ぽつねんと床几に腰かけてよく寢てゐました。まるで「睡美人」の宮殿へはひつたやうです。寢てゐる役人を搖起して芝居が拜見したいのだがと言ふと、折角寢ついたところをと言ひたげな腹立顏で、唯默つて次のスヰング、ドアを指さすのです、それをはひつて恐る恐る人氣のない廊下を辿つて行きますと一人の老婆に逢ひました――睡美人の侍女らしい奴で、吾々は切符も何も持つてゐませんでした――買ふ處がないんですもの。併し、吾々は芝居を拜見に出た者だがと言つて見ました。すると、婆さん吾々を席へ案内してくれましたから、祝儀をやつて、席につきました。劇場は僅五分の入りで、見物はみんな居眠りです、役者も夢の中で演つてるやうでした。やがて幕になりますと、寂しい器械的な拍手が起ります。堪らず座を立つて、目の覺めた世界

へ逃げ歸りました、例の居眠番人の前を驅けぬけて。あの男は多分今もまだ眠つてゐるでせう。

A。洞穴のバァバロッサのやうにですかな。あなたは、併し、それは惡い晩にぶつかつたのです。惡に角好い建築と不活潑との間には何等の交渉もないやうですな。

P。それに私はかういふ事を聞きました。獨逸人は沙翁劇の鑑賞をひどく自慢にしてゐるが、實際役者も沙翁劇を演ずるのが下手だし、見物も決して喜んで見には行かないんださうですな。

A。それは少し大ざつぱな說です。併し、全く根據のない說でもありません。が併し、これだけの事は注意しなければなりません――そして、それはつまらん事だと斥ける事は出來ません――獨逸では何處に限らず、一寸した町を十分もぶらぶらすると、直ぐ立派な建物にぶつかります――四方共に空地のある、市の最も好い位置を占めた――その建築の體裁がどう見ても劇場です。決して居酒屋ぢやありません、タバンぢやありません、料理屋ぢやありません、ホテルぢやありません、市の公會堂でもなければ、博物館でも――

P。（遮つて）併し、時々化石劇の博物館になるでせう。

A。お待ちなさい。既にあなたの舞臺は今十分間ありました――今度は私のしどこです。只今申したやうな建築を見てですな――繪畫彫刻の姉妹藝術と等しい基礎の上に立つた、政府設立の立派な建物の中で演ぜらるる劇を見てですな――あなたは獨逸の劇場が、半分は陰氣な、半分はでこでこな

英國の劇場に優つてゐるのも當然だとは感じませんでしたか。あなたは倫敦及び英語國の各大都市に同じ標本教育があつたらとは感じませんでしたか。

P。今度は私の臺詞ですな。さあ、さうは思ひました。あなたの說のベロレエションは認めました。資本さへ出て來るなら、私は決してあなたの理想とする劇場に反對はしません、唯誰が興行主になるかを危むばかりです。さういふ事の出來る實際的人物は容易に得られないし、いくらでも得られる空想家は今まで在る立派な劇場まで空つぽにしてしまはうと言ふのですからな。

A。「國を空虛にして、これを美術なりと言ふ。」ですか。あなたは[illegible]パアトリ。シアタ計畫の弱點をお捉へです。併し金錢は決して實際上の困難ではありません。立派な設立者と興行主とさへ見つかれば、金錢は直ぐ出ます。どうして英吉利には、文藝の素養もあり、劇場の實際上の技術もあつて、細かい事まで指揮をする力のある人が出て來ないのでせうか。獨逸にはかういふ人が澤山ゐますがなあ。

P。英吉利人は劇場に對して絕えず猜忌の念を抱いてゐるからです。彼等は、劇場と文學とは決して一致しない、否一致すべきものではないときめてゐるのです。聞くところに依れば、我國の文士は機會さへあれば劇場を罵らうとしてゐる。決してこれを研究しようとはしてゐない。決してこれを理解しようとはしない、況やこれを助けようとはしてゐないさうです。彼等には、千百の障碍と戰

つて、正直に忠實に藝術の爲に盡してゐる劇作家と「えてに帆を上げる」を以て藝術の理想としてゐる錢取主義の似而非作者との辨別さへつかないのです。頑冥無識の人からどうして光が得られませう、どうして道が求められませう。

A。ほんとにさうです。それに又、獨逸の劇場支配人は長年の歴史といふ後押しを持つてゐます。英吉利の劇場支配人は歴史といふ後押しもなければ、これを案内する先達もないのです。それでゐて、あらゆる反對と戰はなければならんのですから――

P。――殊に新聞とです　三文批評の暗流とです　是を揚げ彼を貶すを以ておのれの職務と心得てゐる紳士諸君、社會は劇場といふ食卓の上に決して一皿以上の饗應を要求するものではないのに、絶えず「社會の要求する處のもの」を知るのをおのれの職分と心得てゐる紳士諸君と戰はなければならんのです。牧歌的戯曲が成功すると新聞記者は叫んで言ひます。「ああ。社會は今感情の外何等の者をも要求せず」と。金ぴか物のメロドラマが當れば、筆を揃へて「喜ぶべし。傳奇の時代は復活せり。社會は今決鬪と誘拐との外何等の者をも要求せず」と書きます。私は獨逸の新聞のことは知りませんが、蚊のやうな新聞記者がこんなにぶんぶん喧しいことはないでせう。

A。さうですとも。こんな事はありません。獨逸の劇界は總て英吉利のそれより正しい道を進んでをります。一つは劇場が政府設立の下に立つてゐる（無論私人の補助は借りてゐますが）からでもあ

りませう、英國では私人一ケですから、どうしてもホテル、料理屋の附屬物

P。（遮つて）また居酒屋ですか。併し、他の點から考へて見ると——あなたが今貶された——この私人の計畫——個人の努力に依る英國の劇場組織も亦なかなか捨てたものではありません。性格を發展します——演劇に個人の特性が顯れて來ます——かるが故に、我演劇史は大人物を持つて滿たされてゐるのです。外國にあつては人物が組織に隱れてしまつてをります、我國にあつては組織が卽ち人物なのです。大に好いところもあるではありませんか。

A。そりやあ、あなた、あないちから人殺しに至るまで、この世に在りと在るもので「或場合」の設けられないものは一つもありません。奴隷役使にだつて一夫多妻にだつて獨裁政治にだつて無政府にだつて、皆それぞれ美點はあります。これらを排斥する場合には、何か或物を犧牲に供さなければならんのは當り前の事です。總てが惡いといふものはありません。總てが好いといふものもありません。併し、社會は利益の多い方へ向つて、始めて進步するのです。

P。勿論です。唯利益が何處に多くあるかを見つけるのが問題です。劇場の場合に於いて、私には英吉利に利益なしといふ斷言は出來ません。近世の歐洲演劇史では誰が大人物でしたか——無論、大詩人を除いてです。英國の一俳優興行主、デェキッド・ガアリックを外にして誰がありましたか。ベツタトンの如き、キインの如き、ジョン・ケムブルの如き、マクレヂの如き特色の著しい俳優を何處

の因が生みましたか。總ての演劇史に於いて、サツドラスヱルズ座に於けるフエルプスの勇敢豪氣な戰より驚嘆すべき逸話を見出だす事が出來ますか。

A。吾人が若し歷史に生きてゐるならば、その議論の力にも驚くでせう。併し、吾人は過去に生きてゐるのではありません、現在に生きてゐるのです、私の要求するのは現在に於ける立派な英吉利の劇場です、敗北に終つた五十年前の戰の追憶ではありません。

P。宜しい、然らば現在に就いて言ひませう――即ち吾々自身が見聞して來た事に就いて言ひませう。プリンス・オブ・ヱエルズ座に於けるバンクロフトの興行はどうでした。立派な成功ぢやありませんか。事物の眞相が分かる時代が來れば、T・W・ロバツスンは前世紀の最も著しい藝術家の一人として認められるに至るでせう。彼は何をしましたか。補助を仰ぐべき歷史もなく、範るべき型もなく、新藝術を創始して、舞臺の上に人間世界を現出する新しい方法を啓きました。併し、全く同盟者なしではありませんでした。彼の生涯の事業を助けてその成功を見るに至らしめたのは抑も何者でありましたか。私人即ち二人の俳優興行主、マリイ・ウィルトンとスクアイア・バンクロフトとの聰明と同情と熱心とより外のものではありませんでした。

A。さう、さう、そりやもうその通りですとも。私は決して私人の經營が好結果を齎さないとは申しませんでした。今日若し今仰しやつたやうな事が出來るなら、私は決して私人の經營に反對はいた

しません。併し——

P。それから又ヘンリ・アァキングの生涯を見て御覧なさい。天才の外には全く一物をも携へざる一青年俳優として世に現れ——埋沒してゐた詩的戯曲を見つけ出し——磁石のやうな人格に觸れてこれを復活し——ハムレット（吾々時代の最も精神的な演技）を演じては、沙翁は決してだらだらした書き方はしなかつた、決して支離滅裂な物は書かなかつたといふ事を教へ——ライシアムといふ大一座を組織して、歳久しく重大な責任をその双肩に擔ひ——病氣、火事、その他一二の不幸なる出來事に依つて一時蹉跌した事もあつたが、直ぐ又古稀の老頭に微笑を湛へて、失つた者を回復しようと勇ましく出て來た意氣はどうです。血湧き肉躍る歴史ではありませんか——テアトル・フランセイやシュタツトテアテルやホオフテアテルを一緒に集めても、これだけの歴史はありますまい。

A。さうです。さうです、サア・ヘンリ・アアキングは確に異常な人物です。ラシエルや、サラア・ベルナアルや、コクランやヅゥゼや、アアキングの如き異常な人物は、よし政府の組織があつても、常にそれを破つて自家の組織を創めるでせう。

P。ですから、あなたの所謂リパアトリ・シアタは「凡才の家」となるべき運命があると言ふのです。

A。それはあなたの罵詈になりません。天才の星と凡才の星との間に幾千萬里の間隔がある事は、あなたもよく御存じの事だと思ひます。サラア・ベルナアルとコクランが飛び去つた後、コメデイ・フラ

ンセイズは果して「凡才の家」でありましたらうか——なほゴオ、ドロオネイ、ムウネ・シユリイ。ウオルムス、チロン、モオバン、バルテ、ライヘムベルグ、サマリイ、バレツタ、ボオリイヌ・グランジユ、その他十幾人の立派な俳優が殘つたではありませんか。

P。併し、要するにあなたは何が欲しいと言ふのですか。苦情は仰しやるが、英國の演劇が進んでゐる事はあなたも認めてをられるのでせう。嘗て私は、あなたが過去廿年間に於ける近代戯曲の進歩を喜ばれ、これを疑ふ人々に正々堂々の陣を張られた論文を拜見した事がありました。沙翁に就いて言つて見ても、決して等閑に附せられてはゐません、サア・ヘンリ・アアヰングは勿論、ツリイ君でもベンスン君でも、ルイズ・ヲラ君でも必死になつてその開拓に從事してをられるではありませんか。

A。それは私人經營に贊成なさる——あなたの見方です——私の見方を聞いて下さい。簡單に言つて見れば、私の救ひたいといふ弊は、個人の過度な獨占的な發展です、總ての大劇場が一人の俳優の器となつてしまふ事です。そりやあサア・ヘンリ・アアヰングのやうに他の組織の下には自己を發揮し得ない俳優もある事はあります。併し、多くの場合から見て、私人組織は演劇全體に害があるのは勿論、その俳優自身にとつても少からぬ害があります。

P。どうしてさういふ事が言へますか。

A。先づ、あなたがガアリツクに就いて仰しやつた事を考へて御覽なさい――ガアリツクでも、ケムブルでも、マクレヂでも、ビアボオム・ツリイが、俳優興行主であると同じ意味に於いての俳優興行主ではありませんでした。

P。成程、彼等は、自己を助ける爲に專權を持つてをりました、ビアボオム・ツリイはさういふ物を持つてをりません。

A。自己を助ける爲に、然樣――併し、又責任を一身に負ふ爲に、とも言へます。彼等の專權は「バアレツク及びメロドラマに對抗して悲劇及び喜劇を演ずる汝が獨占權の報酬として、如何に大なるにもせよ、汝の天才を發展する爲のみにあらずして、戲曲其者の爲に汝の全力を盡さざる可からず。」といふ不文令も同じ事です。事實を擧げて見ませう。ガアリツクは殆ど自分と同格の男女より成る一座の單に世話役でありました。彼は歷史に依り又政略に依つていろんな芝居を絕えず演じてゐなければなりませんでした、かくして部下の俳優は技術の習得と才能の發展とに十分機會を與へました。彼は自分の才ばかり使つて他の俳優に才を用ひさせないやうな事はしませんでした。シイズンの間每晚舞臺に現れて、どの芝居でも主人公ばかり演じてゐるやうな事は決してありませんでした。一言にして言へば、ドルリ・レエン座の大機關を自己一人の額緣にするやうな事は、しようと思つても出來なかつたのです。

P。でも、ビアボオム・ツリは外にしやうがないのです――そこは見て遣らなければいけません。今日の俳優興行主を以て自己崇拜と金儲け以外に考のないものだとすると間違ひます。彼等の心を引くものは「美しいもの」です、單に「とる物」ばかりぢやありません。尤も「美しいもの」が獲られない場合に「とる物」を獲ようとする事はありますが。それに、ビアボオム・ツリは自分の周圍に好い俳優を置いて、その場合の性質が許す限りは、各人に自己發展の機會を十分に與へてゐます。

A。それは知つてゐます。私は決してツリ君を責めるものではありません、ツリ君はあの大一座を管理してをられます――あの困難な經營を監督してをられます――驚くべき熱心と度量とを以て。ツリ君は惡組織に就いて何等の責任も持つてゐないのです――ツリ君は惡組織の犧牲になつたのです。世間は芝居全體とビアボオム・ツリとを一つものに考へてゐて、彼が少しの間でも額縁の外へ出て背景の人物とならうと努めてゐる事を辨別しようともしなければ、理解しようともしないのです。

P。誰も責むべき者がないとすると――世間を責める事は出來ませんから、「國民に對して訴訟を起す訣には行きません」から――あなたは抑も何に就いて苦情を仰しやらうとなさるのです。

A。無論組織に就いてです――常に舞臺の中心を占めてゐる或俳優の周圍を一生涯廻つて暮らすか、然らずんば自分が舞臺の中心を捉へ通しに捉へてゐて、誰が來ようが、自分の才の本質に適はうが、

そんな事には一向構はず、一生それを持ち通すかといふやうな組織に就いてです。

P。併し、さういふ有害な「組織」がどうして出來て來たのでせう。他の組織が若し遂に好いものであつたなら、どうしてさういふ惡い組織が地位を得るやうになつたのでせう。

A。他の組織もその時代には確に好かつたのです。比較の甚だ程事情は違つてをりましたらうけれども。が、獨占組織は、悲むべき故前世紀の前半に於て、莫大な人口增加の下に否應なしに壓し潰されてしまひました。併し、それもマクレヂのマネッジメント時代には實際最早空文になつてゐました。彼のマネッジメントが失敗したのはこの事實を認めようとしなかつたからです——自己一人を開拓する爲の機關として劇場を用ふる事を禁じた傳説に一所懸命縋りついてゐたからです。

P。「リヨンの美人」と「リシユリウ」とを演じたのは彼ではなかつたですか。

A。さうです。

P。彼は自分がもう五十歳にもなつてゐて、一座には若い俳優の巧いのが澤山ゐたに相違ないのに、リシユリウばかりかクロオド・メルノットまで自分が演つたではありませんでしたか。マクベスをやり、リアをやり、ヘンリ五世をやり、コリオレエナスをやり——あらゆる主役をやつたのは彼ではなかつたですか。

A。さうです。既に今日の組織が侵入して來たのです。マクレヂの部下の俳優はガアリックの部下の

俳優より羽翼を延ばす機會が更に少かつたのです、今日の下廻りの運命に落ちる事が更に多かつたのです、兎に角、彼は最後まで讓りませんでした。彼が「リヨンの美人」や「リシユリウ」や沙翁劇の復興で果して滿員續きを得たなら、彼は大富者になつたでせう。彼のマネツジメントで獨占組織は一先つ終りを告げたのです――獨占組織は一年か二年後の議會の決議で廢されたのです――そして眞の近代的な俳優興行主として――「演劇とは余輩のものを言ふ」を言ひ得る人として、第一に現れたのはチヤアルズ・キインです。

P。併し、偉大な才のあつた俳優ではありませんね。それは分かります。

A。マクレヂにもアアキングにも遙に劣つた俳優です。併しながら彼は利口な人間でした、初めから自分の政略は星となるにある、星となるより外にないと見て取りました。彼は親父の息子だけあつて、社會といふ味方を持つてをりました。彼は注意して、既に一座を成してゐるところへはひるのを避けました。他人につく事を避けました。彼は舞臺の中心を取つて動きませんでした。これを永く續ける事の出來るやうな人は、きつと自分を名優として迎へる事の出來る程單純な看客を――然り、批評家をも――得る事が出來ます。

P。いや、併し――彼だつて多少の才は持つてゐたのでせう。

A。それは持つてゐました――メロドラマの役々はなかなか立派にやつたらしいです。併し、彼は體

格が見立がないところへ持つて來て、調子が肝走つて重味がないので――ハムレットの外は沙翁劇で演れる役に一つもなかつたのです――そのハムレットは如何な役者でも相當な役者が演りさへすれば決して全然失敗するといふ事のない役ぢやありませんか。その他にあつては彼は總ての困難を一蹴にする（to smother）のに骨を折つて、それで遁り通したのです。

P。英吉利の術語では、それを dodge（遁げる）すると言ひます。

A。それです　彼は遁げる事と衣裳で瞞かす事で遁り通したのです。そして、恰も自分と同じく體格も調子も不十分だつた自分の弟子達にこの術を傳へたのです。弟子共は種々な點に於いて師匠の法式を發展しました　師匠よりもつと素晴らしい衣裳を着ました、師匠よりもつと遁げる事に努めました――終に沙翁劇の演技は僅少の例外を外にして、永く御存じの通りなものになつてしまひました。美々しく飾れる肉の疲勞、ただ是あるのみです。

P。お待ちなさい。それは餘り言ひ過ぎます。あなたは私が今サア・ヘンリ・アアヰングに就いて申した事を拒む事が出來ますか。

A。いんや、一言一句認めます。私は彼の人格と彼の才能とを賞讚するに於いて一歩もあなたに讓りません。併しながら私は、彼が沙翁の韻文をぼつりぼつりと厭になる程のろく言ふのには感心出來ません。これは彼が幸にも回復の出來た一時の外部的の障碍と同じく十分注意しなければならなか

つたところだと信じます。

P。私は全然あなたと一致する事が出來ません。私はアアヰングのマクベスやイヤゴォやウオルシイのやうな役の高尚な理知的な演技法は、暗記した詩の文句を躓き勝ちに探り探りして行く頭のない舊派の俳優の、風のやうな朗讀振より遙に遙に公衆の氣を惹くところがあると信じます。

A。それは鐵面皮的詭辯と言ふものです。誰が舊派の惡い俳優と新派の好い俳優とを較べませう。私はリバアトリ。シアタ式はその他の場所に於いて、舊派の修辭的な演技法の單純なリワイワルを強ひようとするものではありません。あなたも私も曾てそれが試みられて惡い結果に終つた事は十分見て知つてゐる筈です。あなたはチヤアルズ。チロンを御記憶ですか。あなたはバリ・サリワンを御記憶ですか。

P。ですが、バリの時代もあつたと思ひます。チロンの時代も確にありました。併し、大體に於いてはあなたの仰しやる通りです、マクレヂ一派の緞帳役者は實際恐れをなします

A。あの人に又生き返つて來られては堪りません。私共の要求するのは昔の「胸」の役者と今の「頭」の役者とのアマルガメエシヨンです。私一個人から言へば、ガアリツク倶樂部の總ての頭腦を、聲のある、そして聲の使ひ方に熟練してゐる役者にやりたいと思ひます。ああ。フオオブス・ロバツスンにもう少し想像と熱があればなあ。併し、臺詞廻しはなかなか巧い。どうです、彼のハムレツト

の巧さは。

P。巧いです――實に面白いです。さうです、私はT・W・ロバツスンの式が詩的戲曲に適用された――そして誤用された――これを認めます。私はあなたの言はれるやうな式の名優が同輩の俳優を教育し、公衆を教育し――そして劇評家を教育し得る事を認めます。かくの如き俳優は全く新しい型を創めるに違ひありません。併し、あなたはあなたのリバアトリ・シアタが果してかやうな俳優を生むとお思ひですか。

A。ですが、少くとも健全に多方面的に發達する機會を俳優に與へます。變化のある經驗をさせます。その技能を從順に何にでも適用出來るやうにさせます。その個性を――財布の紐を握つてゐる一人の俳優にではなく――全體の美術に從屬させる事を教へます。（そしてこれが一番大切な事だと思ひます）幾月も幾月も第二第三第四の提琴ばかり彈かして腹を立たせるやうな事もありませんし、さうかと言つて、舞臺の中心を捉へてしまつて、「自分の意識ばかり恣にする」事も許しません。藝術の上から言へば、「自分の好み」の外は何もしないで好いといふ自由な權力ほど俳優にとつて危險なものはありません。永久に抵抗のない路を行く事と自分の背丈だけに剪られた役ばかりしてゐる事とは、マンネリズムと技能の墮落とに至る確な道です。この頃コメヂ・シアタで演つてゐる獨逸人の一座を御覧なさい。彼等は決して名優ではありません――遥にそれに劣つたものです――併しな

がらッパアトリ・シアタで養成されたが爲に、從順な、そして變化のある熟練を得てをります。これは決して英吉利の舞臺に見られないところです。

P。あなたは獨逸の話となると切りがないのですね。あなたは嘗て吾々に向つて、獨逸人は劇場建築の出來得る唯一の國民であると絶叫したではありませんでしたか。あなたは――私の見るところでは――英吉利劇の致死の病毒はフロツクとフランキイだと言ふ事を發見して、吾人にズウデルマンの空虚な優美とハウプトマンの詩的な醜汚とを學べと言ふのでせう。

A。いや親愛なるピネロオ君、私は人生の外あなたが何者を學ばれ何事を學ばれるをも欲しません、私の言はむと欲する總てはこれです。あなたは――無論あなた一個人だけぢやありません、あなた方英吉利の劇作家を一團として言ふのです――この幾年か專ら注意を人生の一角にのみ集め過ぎました、所謂ハイドパアクコオナにです。あなたはこの僅かな非難を許しませんか。

P。私一個人から言へば、全然許すといふ訣には參りませんねエ、「スクアイア」や「スホイト、ラヱンダ」やコオト・シアタでやつたフアアスなどを見てはいけません。「ツレロオニ、オブ、ゼ、ヱルズ」はどうです。これには隨分メエフエエアの空氣があつたつもりです。

A。あれは確に立派な例外です。あれは殆ど歷史的喜劇です――私に言はせれば、あなたが今日まで書かれたものの中で最も詩的なものの一つだらうと思ひます。

P。成程、では「疑惑の利益」はどうですな。あれに描かれてゐる人物はあなたの好みさうな市外の人ではありませんか。

A。市外の人。恐らくはさうでせう。併し、彼等は總て一ヶ年五千金の生活をしてるぢやありませんか。あなたは吾々を永遠無窮に客間から出してはくれないのですね。一つの劇の内に公爵がゐなければ、きつと子爵か僧正がゐるぢやありませんか。

P。あなたは歩ばかりの象棋を指せと仰しやるのですか。

A。いいえ、さうではありません、ただ餘り御殿を使ひ過ぎると言ふのです。

P。では「陽氣なロオド、クエックス」はどうです。あれは放蕩子の研究ではありませんか。

A。然様、でこでこな冠や何かで飾つたね。

P。實際眞面目に考へれば、あなたの仰やしるところにも一理あります。併し又私は、あなたが御自分で脚本を書いて御覽になれば、きつと貧と勞働より富と安逸の方が劇的葛藤を孕み易いといふ事を發見されるのみならず、あなたが若し言ひ表さるる思想とか論ぜらるる問題とかの或秩序を得ようとなされば、どうしても社會の階級を一段引き上げなければならないといふ事を發見されるだらうと思ひます。私は屢自分の作中の人物を引き下げようと試みました、試みましたが、併し出來ませんでした。「いや、いや、これはこの世界ではいけない。」と、直ぐかう思ふやうな事が起るのです。

私の考の如何に關らず、私の作中の人物が私に迫つて社會に於ける自分の位置を高めるのです。あなたは英吉利の中等社會下等社會に聲のなく言語のない事をお考へにならなければいけません彼等は解剖する事を好まないのです。概括する事を好まないのです、自分の思想感情に生々した語調を與へる事をも好まないのです。

A。困難は私も認めます。併し困難といふものは、これに打勝つ藝術家の大なる榮譽の爲に、全能の神が造り給うたものではありませんか。御覽なさい――

P。分かりました。獨逸をでせう。

A。さうです。獨逸をです。獨逸人は決して世界第一の藝術的國民ではないでせう、併し現今では歐羅巴第一の實際的力量のある國民です。そして、私が今あなたに迫つてゐるのも藝術的見地は措いて、實際的見地をなのです。あなたはズウデルマンとかハウプトマンとかいふ獨逸第一流の脚本家が非常に行はれてゐるといふ事を本當だとしますか――それはあなたの作やジョオンズ君の作のやうに長く打通すといふやうな事はないのですけれども、先づ毎年、私の講義であなたを悩ましたやうな宏大な劇場で大勢の公衆の前にその作の多くが演ぜられないといふ晩は一晩もないのです。彼等はきつと大に金が出來たでせう――彼等の脚本料は決してアングロサクスンと雖も拒ける必要のない額に相違ないのです。どうして彼等はこの成功を獲たのでせう。一つの町の一つの隅にばかり目

を置いてゐないからです。稍々變つた狀態に於いて人生を映したからです。成程福音的慈愛の調子の明にあるハウプトマンは多少下等社會を好んで描いたには相違ありません――併し、その成熟期の作に於いては、明に醜汚と稱し得るものを好んで描いたといふ事はありません。ズウデルマンに至つては、社會の全音階を寫したと申しても差支ありません、男爵閣下、伯爵夫人から裁縫婦、無宿者に至るまでを寫してをります。かくの如く展望を廣くするといふ事が、英吉利劇の利益になるとあなたは思ひませんか。精神上の利益は勿論、物質上の利益にもなるとは思ひませんか。

P。あなたはこの問題に於いて一つ――或は寧ろ二つの要素を見落していらつしやいます。あなたは獨逸の下等社會が英吉利の下等社會に比べて遙に雄辯であり表情的である事を忘れていらつしやるのです。それに、あなたは又、獨逸の見物は惱まされるのを何とも思つてゐないのに、英吉利の見物は惱まされるのが大嫌ひだといふ、肝心な事を忘れていらつしやるのです。我が英吉利人は獨逸人には一向無用な光輝と光明とを劇の内に求めるのです。

A。では、あなたは、二つの意味から「當世流の」交際社會を要求すると言ふのですか。

P。さうです――さうぢやありませんか。

A。それは社會の他の階級を（メロドラマに依つての外）強く、面白く、正しく現す方法を知つてる人が、まだ一人もないからだと私は信じます。

P。恐らくさうでせう、恐らくさうでせう、併しながら私に、唯交際社會として漠と知られたところのもの以外の或特別な世界を以て英吉利の舞臺を取扱ふ事の困難をあなたが認めるとは思ひません。眞面目な政治劇をやるといふ事は不可能です。實際生活に於ける我國の政治は餘りに喜劇的で、劇場でやるなら道化芝居にする外爲方がありません。軍隊劇はあります、狩獵劇もあります――併し、これらは畢竟交際社會劇の或特殊な代物に過ぎんのです。商業に關しては……

A。ああ。それです。市民の眞面目な研究程面白いものがありませうか。そして、その研究をあなた程好くした人がありませうか。あなたは卷尺を見てゐる市民を描きました。バイジンゴオル、スツリイトで市場を操縱してゐる市民を描きました、あなたは郊外の野山に――シイデナムの硝子製造所に、サアビトンのゴルフ倶樂部に、市民の足跡を追ひました、殊に市民の女は――正當な者でも曖昧な者でも――確に研究を値します。私は喜劇にも悲劇にも諷刺にも「カツフアア、サアカス」ほど材料のある場所はないと思つてゐます。なぜ脚本家はメロドラマの作者にばかりあすこを任して置くのでせう。

P。喜んで下さい、今度の脚本では――今書いてゐるのではありません、その次のです――私はカツフアア、サアカスこそ使ひませんが、田舍を使ふつもりです。

A。萬歳。あなたはリツル。ペドリントンにきつと多くの人物を得らるる事と信じます。カアニイルは

「出ハウ・ブヂッチ」に傾いて行く作品としました。私があなたに、殊に尊敬すべきあなたの御同僚に願ふのは「出ボンドスッリイト」です。私は「英吉利戲曲家著作家合資會社」の株主募集を始めようと思ひます。さあ、もう朝霧の匂がします。シバアの鮮な喇叭のやうにあなたの技巧を賞讃してをります。おやすみなさい――

P。あ、一寸お待ち下さい――私は兎角上流社會に引かれる近代劇の傾向に就いてもう少しお話がしたいのです。私はその眞の理由はあなたが想像してをられるよりもずっと深いところにあると信じてゐります。希臘人の昔から戲曲家は常に上流の人の生涯から題材を得、又は感情表現の法を借りて來たではありませんか。何の功もない下等な喜劇は常に下等社會の研究から生れて來てゐます。沙翁の如きは、喜劇に於いてすら、今日の脚本家より遙に多くの公爵や公爵夫人を取扱ってゐます。私の記憶が確なら、例外は「ヰンザの陽氣な女房達」唯一篇です、しかもこれは決して沙翁の傑作ではありません。悲劇にあっては、決して下等社會に採るべき材料はありません。なぜと言へば、下等社會には普通人が滅落するだけの高いところがないからです。從って境遇のアイロニがないからです、苦痛の美化がないからです。

A。夜明前にアリストオトルで罪のない客を毆るのは客を遇する道ではありません。「私の頭は血だらけです、併し頭は下げません。」アリストオトルが榮華から苦難への滅落を以て悲劇の最高形式――

唯一形式でなくとも――と考へたのは眞です。又希臘劇に於けるこの滅落は、屢物質上の地位の滅落に伴はれた（それに依つて構成されないまでも）といふ事も事實です。併しながら近代的感情の全傾向は確に内面の榮華を外面の榮華から別にしてゐます、精神の福利を銀行通帳の福利から別にしてゐます――さうぢやないですか。この點から考へれば、幸福から非運への滅落は確に悲劇の精髓です、そして、その滅落は外部の境遇や物質上の榮華に於ける何等の變化をも含まないものだらうと思ひます、また一般に實際含んではゐません。故に私は百姓の悲劇は貴族の悲劇と同じく人を動かすものだと言ふのです。「ジウド、ゼ、オブスキュア」（トマス・ハッチの小說）はそのオブスキュアな點に於いて、ありつたけの勳章を下げたルリタニアの王樣や王女達より遙に吾人を動かすと言ふのです。

P。小說と劇とは違ひます。ツルゲネエフが小說で露西亞の百姓の一人を「野のリア王」と呼んでも一向差支はありません。併し劇のリア王は沙翁のものです――ブリテンの王です――その滅落が憐憫と恐怖とを惹き起す程な高い絕頂に立つてゐる人です。如何に民主的な議論を盡しても、下等社會に於けるそれらの悲哀を以てしても吾人は少しも動かされないといふ事は、事實の上から言つて眞ではありませんか。

A。「カヷレリア・ルスチカナ」に於けるヅウゼを見て入らつしやい、そし〔て〕あなたの胸に御自分でお

答へなさい。

P。さあ、かうなるとどつちが詭辯家でせう。あなたは技倆な天才のある一婦人の一演技を例に引いて、一般傾向の陳述を論駁するものです。

A。ああ、思ひ出しました。あなたが私をお呼び止めになつた時、私はあなたが、吾人が交際社會劇の踏み馴れた道を捨てる事の困難は、我國の俳優の多數が交際社會劇の俳優であるといふ事實に基く、といふ事を仰しやるのかと思つたのです――實際我英國の俳優は客間へさへ出れば立派ですが、一旦他の種類の社會へ出ると、水を離れた魚も同然です。ざつと言つて見れば、先づそんなものぢやありませんか。

P。いいえ、私はさう言ひません。反對に、或劇の小さな役に就いて見ましても、上流社會の役より下等社會の役の方が遙に容易に演ぜられます。

A。あなたがさういふ事を仰しやるのには驚きました。私は二三の舊式な型もの――チエンバアメエドとか、ワレツトとかちやりの猶太人とかビエリツクの下役とか牢門番とか――の外は、英吉利の舞臺で下等社會の役が或創意を以て又は看察の忠實を以て演ぜらるるといふ事は殆ど不可能な事だと信じてをります。ところが――

P。お待ちなさい。分かりました――「ところが獨逸の劇場を御覧なさい、舞臺の上の總ての者が完

成した性格俳優です。」と仰しやるのでせう。私に若しシレジア語かスワビア語か北部獨逸語が書けるなら、それも有難い御忠告です。併し私はそれの出來ない事を白狀しなければなりません。私は英吉利の俳優の爲に英吉利語で脚本を書かなければならないのです。同時に私はあなたに申上げて置きます。私があなたのお友達のハウプトマン氏と競爭して、洗濯女の喜劇や馭者の悲劇を書かないのは、是等の傑作を立派に演出する俳優に就いて絶望してるからではありません。あ。あなたは私の好んで取る論法を出し拔いてしまはれました。私はあなたがお閑の時に主張される所よりけふは餘程忽卒に言はれたところがあると信じます。私は普通の英吉利の俳優が普通の獨逸の俳優だけの柔軟性と適應性と看察力とを持つてゐるとはどうしても考へられません。それ故に一つのリパアトリ・シアタを興す事——一國内に幾多のリパアトリ・シアタアを興す事——は措いても、あなた方脚本家は自分の利益の爲に相一致し、相助け、必要な場合には相共に資金を投じて、ニユウヨオクに於けるサアジエント氏のアカデミイ・オブ・ドラマチツク・アアトのやうな立派な學校を經營すべきであらうと思ひます。サアジエント氏の經營はチヤアルズ及びダニエル・フロオマン氏の出資に依つて樂に維持されてをります——チヤアルズ及びダニエル・フロオマン氏は眞に自家の職業を知つてゐる興行主です。私がサアジエント氏の學校で見て來た面白いことを悉くあなたにお話するにはもう餘り時間が遲くなりました。併し性格演技は、下等社會の性格演技に至

るまで特に研究されるか上演されるといふ事だけは申し上げて置きませう。例へば、私は若い男と若い女から成る或演劇會が立つて、一人一人順番に、自分の町で目撃して來た小さい事件を身振りか或は言語でやるのを見た事があります――愛蘭人の巡査が伊太利人の影像賣りを「引立てる」ところだとか、女が逃げ出した馬と車を見送るところだとか、こんな事をいろいろ演るのです。

P。成程それは立派な練習だと思ひます。私もこの國にはさういふ學校を興す餘地があると考へます。そして私に　あなたの　バアトリ・　アタに對すると同様　たとひ私の出す金が一番少額であらうとも、きつと維持費は寄附いたします。では、おやすみなさい。

――西暦一千九百〇一年正月。

イプセンは眞に天才なりしや

——コロンビア大學劇文學教授ブランダ・マシウズ氏説——

世界の仰望してゐた文學者が死ぬと、忽ち頌德文が連發される。二十四時間ならずして、賞讃的の論説は日刊新聞の紙上に現れる。その讃美の聲は、週刊の雜誌に反響を引起す。少時にして月刊の諸雜誌は、その閲歴を想ひ起し、その名の天下に轟いた所以を細説する。更に時を經て年四季刊行の大評論雜誌は更に緻密な批評を揭げる、併しながら、熱中の度はやうやう減じて來る。やがて友人が回想録を用意する、手紙が集められる、機敏なる傳記作者は、多少のオォソリチある傳記を著す。まだ出版されない作があるとすると、これが熱心に待たれる。終にそれが世に出ると、熱心に歡迎されるきて後、世間の興味はだんだんにだれて來て、終に減してしまふ。

その死後直ぐに出た論文は、故人に就いては唯善事をのみ語らざるべからずといふ說に基くものか、多くは熱心に評價してある。併しながら時の經つに連れて、評價の熱心はだんだんに減つて來る。讃美の合唱に對して、屢反對の叫びが揚げられる。反動の徴候が愈明になつて來ると、有爲の人物の悪

國の辯護士」は法廷に現れ出でて、總ての人が數年前に一致して褒めた特徴をさへ嘲け始める。ここに於いて、振子は全く常道を外れてしまふ。かくて不相應に高まつた評判は、不相應に低くなつてしまふのである。併しながら「時」は必ず振子の平衡を再び齎す。その作家にして、その作の内に、眞に偉大なる要素を現してゐるものならば、その作家の人心に訴ふるところにして、十分世界的に、十分永久不變的のものであるならば、その名聲は必ず復活して、再び自己專有の榮譽を得る事が出來る。

　これは詩人バイロンの遭遇したところである。彼が希臘に夭折すると、その名聲は一二ヶ月の間に全歐羅巴に廣まつた。彼は十九世紀の最も大なる詩人として歡迎された。併しながらムウア Moore がその傳記を書き上げた時分には、既に反動が始まつた。バイロンの技術に於ける缺點は暴露せられ、彼の自我的な態度は公にされた。彼の名聲は忽ち地に墮ちて、十九世紀の末つ方、一二賢明なる文學の先達が、その稀才と、その實力と、その傑作の幾つかとを認めるまでは、再び揚かる由もなかつた。

　ヰクトル・ユゴオも亦同じ運命に遭遇した。佛國は二十年以前、彼を葬むるに國葬を以てした。然るに今日、多くの佛國批評家は彼に與ふるに非難の詞のみを以てする。ユゴオがその尨大な著作の敵意ある解剖から助かるのは、猶十年二十年の後にあるであらう。「時」は必ずその全集から正しき選擇をする。選ばれた傑作は必ず世に顯れる。これらの傑作に依つて、この佛蘭西の大詩人は、きつと正當な判決を受ける。これらの傑作の爲にきつといつまでも人に愛される。「ロビンスン・クルウソォ」の

外、デフォオの作が總て見えなくなつてしまつたやうに、ユゴオの他の作も、亦きつと見えなくなつてしまふ。

バイロンが遭遇し、ユゴオが遭遇した運命に、イプセンも亦遭遇するに違ひない。彼の棺を取圍む讃美の歌は、猶吾人の耳に響いてゐる。吾人は彼の友人の回想と、彼の子弟の親切なる評價とを、猶親しく聽く事が出來る。併しながら早晩彼の作は、多少敵意のある批評家に依つて、冷に解剖されるであらう。その内に、新しい作家が現れて來るだらう。新しい主義を持つ人が評判になつて來るだらう。而してイプセンはだんだんにその位置が低くなつて來て、終に同時代の文壇に於いて最も重要な最も著しい五六の作家の一人となるに留るであらう。かくして彼は最早時代の一人でなくなるのである。彼は今、古今の一人と考へらるべき資格を確實にしなければならぬ、彼は最早急轉機のなき同時代の人と比較される事はない、彼は今過去の大文豪と比較を爭はなければならぬ。唯その試練の結果の如何は、今これを豫言する事は出來ない。如何となれば、彼の最後の位置は、悉く彼自身の功にのみ依るものではなくて、廣く人類の發達と、次の時代の人々が、イプセンの稱へた使命に對して、イプセンの技術に依つて教へられた教訓に對して、起すべき要求とに依るからである。

併しながら、ここに一事の確實なるがある。それはイプセンの名譽の確立は、浮氣な今日の崇拜家が考へてゐるやうな理由とは、全く違つた理由に依つてのみ出來る事であるといふ事である。多くの

人から、無用な、時には有害な讃辭を受けたのは、イプセンの不幸であつた。文學を嫌ふ者は、髪の毛の長い男と、髪の毛の短い女とに訴ふるところあるやうな作をする作家に對して、一種の偏見を抱いてゐるやうである。教育の煩累なくして、カルチユアに到達したと信じてゐる半熟の熱心家輩に、その作が捕へられ、鵜呑みにされ、開拓され、説明されるのは、作家にとつて大きな不利益である。これらの狂暴な動物は、或詩人の作に、自分と同じ移り氣な處を見出すと、直ぐに怒つて敵を討つ。彼等は神秘的な、象徴的な、解し難い作をする人を喜ぶ。彼等はブラウニングの根帶深い名聲を覆すのに非常に骨を折つた。彼等は一時マアテルリンクの足下に集合したが、彼の單純透明な散文の詩人たることに止まる事を知るや、直ちに彼れを捨てて去つた。

これらの動物の一團體は、今日尙イプセンの尾を追つかけてゐる。彼等は尙イプセンの使命を説明しつつある、彼等は尙イプセンの象徴を解說しつつある。忽ちにしてこれらの狂的な文學好は、イプセンに飽きが來て、又或新しい偶像を崇拜するが爲に、彼を生贄に供ふるの慘酷を敢てするだらう。彼等はマアテルリンクとブラウニングとを捨てたやうに、きつとイプセンをも捨てるであらう。藝術に對するイプセンの峻嚴な理想を知るや、世の愚劣な崇拜に對するイプセンの嘲笑を見るや、彼等は直ちにイプセンを捨てるであらう。十九世紀の文豪の一二は、道を誤つた末輩の、處を誤まつた熱心に依つて、イプセン以上に苦しめられた。イプセンの眞の特質は、熱きに過ぎた末輩が、彼の作品に

見出だしたと主張するものとは大分違ふのである。

　イプセンの眞の特性は說明するに難くない。第一に彼れは舞臺技巧の名人であつた。戯曲作法上の技巧家として、イプセンほど熟練の功を積んだ人はないと言つても好い。その上に彼は性格の創造者であつた、自分の息で呼吸し、自分の聲で物を言ふ男や女を作つた。又彼は國語の操縱に於いて偉大なる作家であつた、言語を思ふが儘に使役した一個の文章家であつた。最後に、彼は自家の哲學を有してをつた、自家獨特の空想世界を持つてをつた、恐らくは無意識的に劇に劇を追うて說明し來つた宇宙の理論を有してゐた。彼の教義は、決して晦澁なものではない。これを探るのに鍵は要らない。自ら考ふるの煩を厭はぬ注意深い讀者には、十分明白な事である。

　既に言へる如く、イプセンは舞臺技巧の名人である。單に舞臺の上に演ぜらるべき脚本の作者としては、過去第一流の技巧家と肩を並べる價値がある。ソフォクレスでも、シエエクスピアでも、モリエエルでも、ボォマルシエイでもスクリイブでも、一つの筋を舞臺の上に載せる技術の巧妙なる點に於いて、イプセンに及ぶ者は一人もない。

　彼は一つの筋を立てるのに、序幕の初に於て、看客の注意を拘束し、だんだんにその度を深めて、大詰の幕切に至るまでその注意を逸さない技術を心得てをつた。彼は脚本作者のあらゆる工夫を指の先で踊らしてをつた。社會劇の早い作に於いては、彼は脚本技巧家の泰斗スクリイブの弟子であつ

た。さうして「社會の柱」に於けるが如く、スクリイブが喜びさうな場の立方をしたものである。やがてスクリイブの人工的複雜な仕組が不滿足になつて來て、終にその組立を單純にし、「幽靈」に至つては、シエエクスピアの「オセロオ」或はソフオクレスの「エヂポス」に見るが如き大膽な書き方を敢てした。

スクリイブにあつては、脚色が總ての目的である。彼の工夫した劇は、意味のない糸が、意味のあるやうに織られてゐるばかりで、その工夫の巧妙なところに感心してしまへば、それでお終ひのものである。イプセンにあつては、脚色は自己を現す手段に過ぎない。イプセンにあつては、その面白い話の筋も、人間本性の展開に比しては、第二位のものである。

性格を創造する者、實際生きてゐる男女、自分の足で立つてゐる男女、自分の生活を生活としてゐる男女を以てその劇を滿たす偉大なる者――これがイプセンの第二の著しい特徴である。この點に於いて、彼は十九世紀の總ての戯曲家の中に、一の匹儔を見出ださない。佛蘭西にも、獨逸にも、英吉利にも、存在を値する性格を書いた戯曲家は澤山ある。併しながら、一人として吾人がイプセンの作中に見出だす人物と比較するに足るやうな、眞の人間の肖像を描き出したものはない。

この點に於ける彼の敵手は、現代の小説家の中にはあるが、今日の戯曲家の中にはない。さうしてこれはイプセンが戯曲家の爲に上げた信號の烽火である。小説が勝利を占め、散文の物語が文學の形

式として主權を占めてゐる時代にあつて、彼は劇中の人物にも男や女を使ふ事が出來るといふ事と、戲曲中の人物は器械的の人形たる事を要しないといふ事を示したのである。人間の性格を巧に描き出す熟練に於いて、創造の力に於て、己の意志に從つて行動する人間を實在に呼び出す技倆に於て、イプセンは十九世紀の散文を豐富にした第一流の小說家と肩を並べる事が出來る。

單に頭腦の力から言つても、イプセンは同じ世紀の如何なる小說家にも負けない。單に一個の作家としても、一個の文章家としても、彼等の誰にも負けない。この斷言をするのに、彼の戲曲的詩歌を考へる必要はない。唯社會劇の諸作卽ち現代を寫した散文劇だけを考へれば好い。戲曲的詩歌も飜譯された――併しながら、誰か眞に詩歌を飜譯し得るものぞ。詩歌は詩的であればある程、眞の詩歌の純な音調を備へてゐるものであるから、それだけ又他國語に完全に飜譯するの困難を見るものである。これらの戲曲的詩歌が、如何に力強きものなるにもせよ、その力の或部分は、原文を知らぬ者には全く傳へ難い。イプセンを判斷するには、その晩年の散文劇を以てしなければならぬ。彼が大文章家として得べき名譽は、その散文劇に依つてである。

最後に、イプセンは哲學者である。獨特の空想人生を有せる、獨特の理論を有せる、社會秩序の永遠問題に對して獨特の態度を有せる、一の詩人である　彼の劇は、劇そのものの爲に存在してゐるのではない。單にその技術の巧緻を以て吾人を樂しませる爲に存在してゐるのではない。話の筋を運び

に話の中に現れて來る人物の爲に存在してゐるのでもない。或程脚色にも意味がある。その筋に出て來て動く人物も、作者にとり吾人にとつて非常に面白い。併しながら、脚色の裏に、人物の背後に、吾人は作者自身の大なる目的を見出ださずにはをられない。その劇は見る通りのものである。その人物は見るが通りのものである。如何となれば、イプセンが見るが如くの人であつたから。彼は彼獨特の感情を持つて居つた、彼獨特の信仰を持つてをつた、彼獨特の理論を持つてをつた。これらの感情と信仰と理論とが、劇の組織を助け、その動機を、豐富にし、興味あるものとし、重大なるものとした。

併しながら、これらのものは一方に於いて又、その劇を傷つけ易いものとした。イプセンの劇の價値の如何を少しでも正確に豫言する事はまだ出來ない。併しながら、「悪魔の辯護士」が最も手易く傷をつけ得るのは、戯曲家としてのイプセンより、寧ろ哲學者としてのイプセンであらう。イプセンの技巧は、趣味の變遷と、時代の推移に堪へ得る底のものであるらしい。併しながら、イプセンの根本論理は、眞理に根ざす處、その技巧ほど確でない。而してその論理は恐らく主張の程度を外れてをつた。

イプセンの主義の心髓には、過度の個人主義がある。多少は他人の權利を認めないまでも、自分の權利を赤裸々に主張した。イプセンは知的には一の無政府論者であつて、人間固有の自我に對する文明の勝利といふ事を全く認めなかつた、と言つても決して過言ではない。この主張に、人類が常に納る

るを排むところのものである。人間の本性は、語らず言はず、その過去の勝利に費した恐ろしき費用を自覺してゐる。その戰に對する貴重な報酬を捨てるのは、決してその欲するところではない。社會の秩序は完全でない、さうして永久に完全になるまい。併し、昔より今の方が好いに違ひない。人類は現在存在する總てのものを覆し、更に幾多の苦痛と血とを經て、他の不完全なものを新に得ようとするものではあるまい。

勿論イプセンは、明白にこの激しい新發程を要求するものではない。併しながら、彼がこれを要求するに決して躊躇する者でない事も亦明な事である。而してその劇の影響は、遺憾なく社會秩序に反對して、個人に與みした。この點に於いて彼れは一方面に偏してゐる、この點に於いて彼の哲學は平衡を缺いてゐる。この點に於いて彼の作は弱點を持つてゐる。總ての人が多少個人的な亞米利加合衆國に於けるイプセンの流行が、社會組織の最も嚴格な獨逸に於けるイプセンの流行に遙に及ばなかつた理由の一つもこの點にある。合衆國にあつては、イプセンは既に信仰を得たものに向つて說教してゐる形があつた。然るに獨逸にあつては、丁度彼が叫びつつある使命を切望する人々に向つて說いてをつたのである。

吾人は、是彼の劇中の人物の或者が、病的と言はないまでも、變態であるかといふ理由を、彼の哲學の一方面に偏してゐる事、及び眞理の二分の一に留まるものを餘りに強く主張する事とに於いて見出

ださなければならない。イプセンは人間を取扱ふ事は如何にも巧かつた。吾人普通の人物を描いて如何にも眞に迫つた。併しながら、彼は、敢て狂人とは言はぬまでも、例外な人物を少からず吾人に提供した。かやうな人物も存在してゐるであらう――イプセンの描寫に依れば、吾人は彼等の存在を拒む事に出來ない　併しながら彼等は、今日普通の男女と餘りに懸け離れてゐる。時として彼等は、文學より寧道徳的病理學に屬してゐるらしく見える。而して彼等が代表的の人物でないが爲に、その人心に訴ふるところも狭い。ソフオクレスや、シエエクスピアや、モリエエルは、主として正氣な健全な人を取扱つた。イプセンとしても大體に於いてはさうである。併しながら彼は、これら古の大戲曲家より、餘計、屡岐路へ外れた。

　イプセンが今日の戲曲家の最も偉大なる姿として永久に殘る事は、爭ふべからざる事實である。彼の技術の企及すべからざるものなる事も議論を要しない。併しながら思想の先達として、人心の鼓舞者として、永遠に價値ある使命を果した人として、彼が今日の高い位置を持續するであらうかどうかといふ事は問題である。彼の最後の地位に就いては、彼が時代の遠景（パアスペクチウ）に遙さかつてしまふまでは、揣摩臆測を敢てし難い。（明治四十年十月）

四つの壁

イプセンの戲曲が輸入されてから、「第四の壁」といふ詞が日本でも多少はやるやうになつた。一つの部屋は四つの壁に取り圍まれてゐる。その一方の壁を取り去つて、その部屋の中に起りつつある出來事を見ようといふのがイプセンの芝居である。その取り去られた壁がイプセンの所謂「第四の壁」である。西洋の近代劇は昨今盛に日本の舞臺に來るやうになつた。併しさういふ芝居を取扱ふ諸種の劇團が、これらの戲曲の實演に際して、所謂第四の壁をどういふ風に取扱つてゐるか、一體第四の壁はどういふ風に取扱はなければならぬものか、まださういふ事は一度も問題にならなかつたやうである。寧それに就いて何か考へた舞臺監督さへ日本にはまだなかつたやうに思はれる。さういふわたしでも所謂第四の壁を如何に取扱つたら好いかといふ事に就いて考へた事はまだ一度もなかつたのである。

ところが、去年の正月モスクワの美術座でオストロウスキイの或喜劇を見た時に、その序幕で見物には見えない筈の第四の壁が暗示されてゐるのを見て、わたしは非常に驚いた。それは或部屋の朝の景色であつたが、或照明設備によつて、舞臺正面の壁にこれに對する壁卽ち第四の壁（吾々見物には

見えない壁）の窓とそれに掛かつてゐるレエスの窓掛の影が映つてゐるのである。美術座は吾々の目に見える三方の壁及びその壁の背後に非常な注意を費してゐるばかりでなく、吾々の目には見えない、幕が上がると同時に取り去られる筈の第四の壁に對しても非常な考慮を費してゐるのである。それを見た瞬間から、わたしも急に舞臺に於ける第四の壁といふものに注意をするやうになつた。

併し、わたしは今第四の壁に關する自分の説を述べようとするのではない。英吉利の或戲曲家がこれに就いて述べた説を紹介して、自分達の研究の材料にしようとするのである。その戲曲家といふのはジョオジ・カルデロンといふ人で、日本にはチエエホフの戲曲の飜譯者として知られてゐる人である。この人はグラスゴオのスコチシユ・リパアトリ・コムパニイの爲に盡してゐる人で、この劇團の爲に「泉」と題する三幕物の喜劇を書いたり、チエエホフの戲曲を飜譯して提供したりなどしてゐる人である。この人がマンチエスタで出る或急進的な演劇雜誌に寄稿した論文に「四つの壁」と題するものがある。その説の大體を今ここに傳へて見ようと思ふのである。

カルデロンの説に依ると、英吉利人は屢この第四の壁といふ觀念を誤解する。殊にひどいのはグランキル・バアカで、この人の遣り方に依ると、第四の壁は幕が上がると共に取り去られるものでなくて、幕が上がつてもやつぱりそこに壁があつて、その壁には釘を打つ事も出來れば、額を掛ける事も出來るのである。バアカの遣り方に依ると、或壁が取り去られたのではなくて、却つて或壁が又立て

られたやうに見える。その一例はバァカが、チウク・オブ・ヨオクス座で演つた「十二磅の目」(ジエ・エム・バリ作)といふ芝居に、人物の一人がその先妻の畫像が見えない壁卽ち第四の壁に掛かつてゐるのが見て物を言ふやうな所がある。この場合見物がフツトライトを越えて目を注いでゐる想像の世界はあべこべに自動車が外で唸りを立ててゐる、人のぎつしり詰まつた劇場といふ現實の世界へ戻つて來る。見物の空想はこの街氣に滿ちた演技で甚しい妨害を受ける。それは丁度夢を見てゐる最中に、その夢の中の或人物に、急に枕を叩かれて「莫迦、これはみんな譃だよ」と言はれるやうなものである。吾々が芝居を見てゐる間の幻想は、空間の内にあるのでもなければ、時間の内にあるのでもない、唯吾々の心の内にあるのである。俳優と舞臺が芝居なのではない。俳優と舞臺は唯その幻想を起す元なのである。その幻想を起す元と、これを受ける機關とを隔てる空間は神聖犯すべからざる中立國である。役者が舞臺と呼ばれる大きな箱へ追ひ遣られてゐるのは、機械的の便利の上から偶然に起つた事である。役者の明白な義務は、神が彼等に與へた舞臺の内で芝居をする事である。役者は彼等の贏ち得た三つの壁に對して感謝の意を表して滿足してゐれば好い。不法にも第四の壁を強奪しようとしてはならない。

カルデロンは語を續けて更にかう言つてゐる。併し、わたしは「若き時代」(スタンレエ・ハウトンの戲曲)の場合に於けるが如く、喜劇や滑稽劇の場合にフツトライトをストオブのつもりにして、そ

の前に円をした、火搔を置いたりする事に反對するものではない。併し、これとても役者がそのストオブのマンテルピイスの上の時計を見ようとしたり、オオケストラの指揮者の頭の上の空虚なところでマッチを捜さうとしたりしてはならない。又わたしは希臘劇の使者が見物をテエベスの市民として見て、見物に向つて宮中に行はれる悲劇をふれるのに反對もしない。又ソログウブの芝居に於ける王樣のやうに、そこに伺候してゐる貴族達の頭を越えて、見物席の暗闇の方を見て、見物を王の立派な饗宴を見に宮廷へ集つた下々のもののやうに取扱ふのにも反對はしない。何となれば、この場合、見物はその眞の意味に於いて、戯曲の中心にはひり込んでゐるからである。即ち見物はその一場の光景を見且つ聞かうとして集つてゐる人々として取扱はれてゐるからである。

吾々野心ある脚本作家なり、演出者なりが、その天才を向けなければならないのは第四の壁に對してでなくて、他の三つの壁に對してでなければならぬ。その三つの壁に吾々の働く世界は十分にある。その三つの壁の背後には舞臺の上の人生よりは更に大きい人生がある。三つの壁のあなたには數限りもない絲に依つて結びつけられた世界が横たはつてゐる。

畫家でも彫刻家でも小說家でも脚本家でも、男と女を自分の材料として作り出すあらゆる藝術家は、彼の前へその男や女が現れる瞬間に於いて、その人々の全生涯を現さうと試みる。舊式な小說家は物語の腰を折つても、新しく出て來た人物の過去の話を書くのに一章二章を費さずに措かない。併し、

それがもうツルゲネエフなどになると、或人物が畫面を通り過ぎる瞬間に、讀者にその人物の全生涯を思はせるやうに書いてゐる。戲曲家の手段も又さうでなければならない。戲曲家はその人物の一人一人に「まあ、わたしの今までして來た事を聞いて下さい」といふやうな文句で話を始めさせてはならない。

三つの壁は舞臺とその背後の世界とを隔てるものではなくて、却つてこれらを結びつける媒介者でなければならない。あらゆる戸口やあらゆる窓は推測と印象とで生き生きしてゐなければならない。實際舞臺の上に明に見える光景よりは、見物の想像を促す舞臺の蔭の光景の方が餘計に活潑に働くものである。ボルクマンが二階の寂しい部屋で行つたり來たりしてゐる足音がどんなに悲劇的であるかを諸君は知つてるよう。イプセンの戲曲にあつては家中が生きてゐる。

露西亞人は殊にこの方面の技巧に優れてゐる。チエエホフにあつてはフツトライトの前で演ぜられてゐる事よりは舞臺の背後で起つてゐる事の方が遙に強く感じられる。チエエホフにあつては舞臺は焦點でもなければ中心でもない唯人物が通り過ぎる廊下に過ぎない。吾人は彼の舞臺で唯曲中人物の話の斷片を聞き、曲中人物の動作の餘り重要でない部分を見るに過ぎない。「櫻の園」の大詰に於ける學生はロパヒンに別れを告げに出て來るのではない。唯いよいよ出かけるのでカロッシュ（靴の上に被せるオオワシユウズやうのもの）を搜しに來るだけである。別れの場がそこで演ぜられるのは偶然

の出來事に過ぎない。又この戯曲に於ける浮浪人はほんの一分間かそこらしか舞臺にゐない。彼は唯この家の裏庭を通り過ぎるだけの事である。併しアイヘンワルドの言ふやうに、この浮浪人に依つて「落ちぶれた悲しい憫れむべき戯曲全體人間全體が、この瞬間、見物の目に映る。」

實人生に於いて、吾々は個人個人の話を別から聞くといふ事はない。大勢の人からだんだんにその人の事を聞くに從つて、その人に就いての興味を増して來るのである。芝居に於いてもさうでなければならない。併し、一つの戯曲に百人も二百人も人を出すわけには行かないから、戯曲家はその群集の生活を舞臺の背後に起つてゐる事の暗示に依つて現さなければならない。

この事は或特別な話を書くといふ事よりは、社會の大きい運動に就いての批評をするといふ事に興味を持つてゐる近代の戯曲家に殊に注意をして貰はなければならない點である。舞臺の上に無理に人を大勢集めて、その人達に經濟問題を語らせたり、婦人問題に就いて論じさせたりするのは最もまづい手段である。舞臺の上の人物には必要な限り出來るだけ少なく話をさせるのが本當の方法である。世界の問題を舞臺と見物との關係に依つて限られた狭い場所で批評させようとするには、二つの事が必要である。第一は前に言つたやうに、見物から隔てられた世界を出來るだけ廣く使ふ事である。たとへばチエエホッフが「櫻の園」でやつたやうに、見物の無意識な概括力に訴へて、戯曲家がそれに就いて言はうとする世界を遺憾なく現してしまふ事である。このシンボリズムは寫實主義の極致に依つ

て爲し遂げる事が出來るのである。この三つの壁の背後といふ問題は舞臺の階段がどうだの、幕がどうだの、天井の明かりがどうだの、柱がどうだのといふ問題より吾人演劇の改革者にとつて遙に重要な問題である。

カルデロンの說はこれで終つてゐる。彼の說に依れば芝居の重要な所は舞臺の上に見える三つの壁の背後にあるので、第四の壁は唯見物と舞臺の上の世界とを隔てる手段に過ぎないと言ふのである。その三つの壁の背後は戲曲家及演出者にとつて實に無限の境地を形作つてゐるのである。その境地をさへ碌に開拓せずに、みだりに第四の壁を通して見物に結びつかうとする戲曲家及演出者の愚を笑つてゐるのである。

わたしはこの問題に就いて更に考へる餘地の多くがあるやうに思ふ。ここには唯カルデロンの說を紹介して、自分も考へ友達にも考へて貰ひたいと思ふだけである。

戯曲と小説と

古い古い問題である。

戯曲と小說との本質的相違の問題である。殊に小說の戯曲化に關する問題である。

この問題に就いては、古來幾多の論議が行はれた。最早論議の餘地がないと思はれるまでに多くの學說が述べられた。

しかも、問題は依然として新しい。

今も尙論ぜられてゐる。今後も尙論ぜられることであらう——恐らくこの論議は永遠に續くだらう。殊に、小說家の多くが、一齊に戯曲を書くやうになつた現代の日本では、一層新しい問題として注意せられることであらう。

私が最近讀んだ西洋の書物の内にも、二つまでこの問題に觸れてゐるのがあつた。

一つはパトリツク・ブレイブルウク著「ジエイ・エム・バリ。仙女と人間との研究」の第十章「ピイタ・パンの永遠の魅力」である。他の一つはデイリ、テレグラフの劇評記者ダアリントン著「劇場に於ける文學」の第二章「小說からの戯曲」である。

ブレイブルウクは、戯曲としての「ピイタ・パン」バリは初めこれを物語として書いた」の比類なき成功を説く前に、小説の戯曲化に就いての一般論を書いてゐるのである。

ブレイブルウクは言ふ――

問題は一つの小説が戯曲化せられた場合に、損をするか得をするかである。それは一にその基礎になる原作如何に依ることで、一般法則を設けるのは危険である。普通の小説は戯曲化せられると、その過程に依つて大抵は損害を蒙る。對話も切り詰められなければならぬ。場面や背景も到底原作の詳細が要求するやうに細かく舞臺の上に載せられるものではない。その代り、小説の中の人物は、戯曲化されると、書物の中で期待されるよりは、ずつと眞實になつて來る。なぜと言へば、舞臺の上では吾吾は想像で人物を見ないで、實際の目で人物を見るからである。併し、實際の、さうして本質的な困難は、「章」で書かれた小説を「幕」で書かれる戯曲に移すことにあるらしい。實際、三十章もある小説を三幕の戯曲に變へることは容易なことではない。なぜと言へば、この場合、少くとも各幕に小説の方で十章分の主要部分が含まれなければならないからである。實際、多くの優れた小説が貧弱な戯曲になる理由は、さうした戯曲が人物描寫を缺くからではなくて、挿話の分割がかうした無法な取扱を受けるからである。

それでは、小説改作の更に通俗的な形式、即ち小説をフィルム化する場合にどうだらう。この場合

にも同じ理論が當てはまるだらう。

それは度合が大分違ふ。場面の問題は舞臺戯曲化の場合では大分損害を蒙るが、フィルム化の場合ではまるで反對である。或小說で、主人公が四哩歩いて近所の町へ行くところがあるとする。小說家の手腕さへ優れてゐれば、その原作小說で、田舍道を辿り辿り町へ著くまで、吾々は想像でずうつと主人公について行くことが出來る。吾々は主人公が小山を登るところをも見ることが出來るし、年をとつた百姓に話しかけるところをも見ることが出來るし、地主の娘に帽子を脫いで挨拶をするところも見ることが出來る。

併し、この歩行の場面が戯曲化の過程を受けると、吾々は唯主人公が遠い町へ出かけて行くところを實際に見ることが出來るだけである。勿論、歩いて行く途中の一場面ぐらゐは見せられるだらう。併し、もう次の場面では、町に著いたところの主人公を見なければなるまい。到底小說の五六頁に描かれてゐるやうに、ずうつと主人公について歩いてゐるやうに場面を配列することは出來ないだらう。

併し、これがフィルムの場合だと、小說よりも舞臺よりも忠實に主人公について歩くことが出來る。吾々は、想像でなく、實際の目で、歩行の一ヤアド一ヤアド、一歩一歩、どんな心任せな動作をも一一見ることが出來る。實際、吾々に不可能なことは、唯堅い道を踏んで行く足音を聞くことだけである。

實際、舞臺が小說を少しでも好くするとすれば、それは言語の問題である。どんなに吾々が想像力を逞うしたところで、小說では、人物の言ふ詞を「聞く」ことは出來ない。しかも、言語の實際の普通といふものは、普通認められてゐる以上に人物の性格を決定するものである。なぜと言へば、性格に就いての鍵は、決して「何が言はれるか」ではなくて、「如何に言はれるか」であるからである。この「何が」と「如何に」とを結びつけることに依つて、舞臺は或性格の全體を捕まへることが出來るのである。然るに、小說の方は僅にその三分の二しか捕まへることが出來ないのである。ここへ來ると、フィルムも同じ損害を受けなければならない。なぜと言へば、フィルムでは、原作小說の場合と同じに、言語といふものが聞かれないからである。

舞臺やフィルムが何等かの意味で小說を助けることは確であるが、しかも、總ての力が盡された時、多くの小說は小說として手をつけずに置かれる方が好い。戲曲化されたりフィルム化されたりしない方が好い。小說を戲曲化或はフィルム化する場合、最大の注意を要することは、原作小說の選擇である。なぜと言へば、戲曲化或はフィルム化されることに依つて、その小說は非常に利益を得ると同時に、同じ程度の損害を受けるからである。繰返して言ふが、唯一の安全な法則は、どこまでも原作に依ることである。動作の少い小說は、決して好いフィルムを作らない。氣の利いた對話を缺く小說は、戲曲化しても決して成功はしない。心理小說には一切手をつけないことである。なぜと言へば、さう

いふ小說は考へ考へ味はなければならないのに、劇やフイルムの進行中に、さう考へてばかりはゐられないからである——とても進行が早くて、前頁をめくつて見るやうなことに出來ないからである……

プレイブルウクの意見は、大略右の通りである。至極穩當な意見で、說いて盡さないところはなからうが、格別異を狹むところもない。

ダアリントンの意見は、獨立した議論でもあるし、實例も豐富で、相當實際問題にも觸れてゐる。

ダアリントンは小說の戯曲化に就いて、或法則を暗示してゐる——

自分の小說を戯曲化するにしても、他人の小說を戯曲化するにしても、正しい方法は一つしかない。卽ち、原作をよく讀んで、その主要なテエマと人物とをよく頭に入れる。それから、一度書物を閉ぢて、それとは全く獨立した或戯曲の構成にかかる——對話も新しく書けば、若し必要なら、筋の展開も新しくする。氣を引かれる材料で、しかも筋違ひなものを塗り込まうとする誘惑に勝つには、かうするより外に方法はない。そこで、戯曲が大體出來上がつたら、もう一度書物を繙いて、原作の對話に依つて、自分の書いた對話に磨きをかけるのである。かうした方法に從ふことは、實際上非常に困難なことかも知れないが、これ以外の方法では、アクシデントに依る外、小說から好い戯曲を作り出すことは出來ない……

と、ここまでは先づ平凡である。これだけのことなら、今までにも既に度々言はれてゐるし、吾々にしても、常にさう考へてゐることである。

私がダアリントンの説に多少とも教へられるところがあつたのは、それから先である。

ダアリントンは、この問題に關聯して、小説を二つのカテゴリに分けてゐる。即ち、もう死んでしまつた作者の書いたもの（ダアリントンは漠然とこれらのものを「古典」と呼んでゐる）と現在生きてゐる作者の書いたものとに分けてゐるのである。さうして、小説といふものが大きな作り直しに依つてのみ好い戯曲になり得るといふ考へ方を若し正しいとするなら、「古典」の脚色者は非常な不利益な地位にゐると主張するのである。

一體、小説の脚色者として最も適當な人は――唯一の理想的な人間は――原作者自身である。若し、原作者が芝居が嫌ひだとか、芝居が分からないとかいふ理由で、自分でそれをしない場合でも、少くともそれに參與しなければならない。變更や増補を暗示しなければならない。その爲事の監督をして、作意の統一を失はないやうにしなければならない。ところが、それが「古典」の場合だと、原作者の考へを聞くことが出來ないので、原作に對する尊敬と輿論に對する恐怖から、大抵の場合、脚色者は自分の考へを出さずにしまふのである。從つて「古典」の脚色に志す人は、どんな人でも、一番好いところで「名譽ある失敗」をするのが普通である。

曾てスクァイァ夫妻がジェイン・オォスチンの「驕慢と偏見」を脚色したことがある。この小説はその對話から見ても、その巧妙な性格描寫から見ても、本質的に戯曲的な作で、若し作者がもつと心の廣い時代に生れたら、その表現手段として、きつと舞臺を使つたに違ひないと思はれる程のものである。そこで、スクァイァ夫妻は、原作者が若しこれを戯曲として書いたらかうもあらうかといふやうなものを作り上げようとした。スクァイァ夫妻は、原作以外に自分達の考へを入れてはならないと思つた。そこで、單に原作を細に切り分けて、入用な斷片だけを選んで、それを舞臺に向くやうに配列し直した。これは最も忠實且謙遜な脚色のしやうである。原作の權威を傷つけるやうな詞は一言一句と雖も加へたり變へたりしないのである。成程、ジェイン・オォスチンのやうなデリケイトな作家のものを扱ふ場合には、かういふ方法を用ひるより外にしやうはないかも知れないが、かうした方法は恐ろしく脚色者の腕を縛りつけてしまふものである。この場合でも、對話はオォスチンの匂を正しく傳へることが出來たが、人物の性格は甚だ影の薄いものになつてしまつた。ダァリントンは、脚色者の最初の意圖としては、これより外にやり方はなかつたに違ひない。それ故、成功する筈がなかつたのだと言つてゐる。

それではどうしたら好いか。出來るだけ原作に縋りつきながら、大膽に新しい對話を考へ出すことである。若し原作に恰好なものがなかつたら、事件をさへ新しく作り出すことである。この場合、脚

色家の戲曲家に對する關係は、丁度古い器具の巧妙な「贋物師」がチッペンディルやシレトンのやうな工藝家に對する關係と同じである。その贋物に少しでも拙いところがあれば、誰にでも直ぐ分かるし、餘程巧妙に出來てゐるものでも、專門家の目を欺すことは出來ない。

ここで、ダアリントンはかういふ例を擧げてゐる。或素人がハアチの或小說を脚色して舞臺にのぼせたことがあつた。ハアチは喜んでそれを許したが、その爲事には關係しなかつた。脚色者は出來るだけ原作に據つたが、ところどころ自分の考へで原作にない對話や事件を盛り込んだ。殊に、或場面の如きは、原作通り舞臺でやつたら、とても力のないものが出來上がりさうなので、原作より力の強い幕切れを作つた。その幕が切れると、ダアリントンの隣にゐた或劇評家が言つた――「僕はこの原作を一度も讀んではゐないが、ハアチが今の幕切れのやうなメロドラマを書く筈は決してない。」と。

この場合、脚色者は素人でもあり、その脚色も劇務の余暇に道樂でやつたものに過ぎなかつた。併し、どんな玄人がやつても、かういつた綴ぎはぎ細工では、とても原作小說と比較の出來るやうな戲曲は得られない。この種の脚色に於ける技術的成功は、脚色者が手腕のある戲曲家で、自分の獨立性を主張する勇氣もあり、その戲曲の中へ十分自分の爲事を盛り込む勇氣もある人で、もう「贋物師」の譬喩などは當て嵌らなくなるやうな場合に、はじめて得られるのである。

さういつた人は「古典」をとつて、それを仕樣書に使つたり基礎工事に使つたり足場に使つたりす

る。さうして、元の建築家の設計に基つて、自分の材料で家を建てる。このタイプのもので最も成功したものは、ジエイ・ビイ・フエイガンの「寶島」である。この場合、脚色者はスチウンスンの原作にある對話を殆ど一つもその儘には用ひてゐない。殆ど總てがフエイガン自身の對話なのである。しかも、舞臺の上では、それが著しく光彩を放つのである。

併し、この場合でも、結局「古典」は扱ひにくいといふことが證據立てられるのである。フエイガンの「寶島」は性格描寫も巧く行つてゐるし、原作の空氣もよく出てゐるし、興行的にも毎年成功してゐるのであるが、それにも關らず、この戯曲は決して好い戯曲ではないのである。即ち、若しフエイガンに新しい對話を書く勇氣があつたと同じ程度に、新しい事件を盛り込む勇氣があつたら、きつと得られたに違ひない程の好い戯曲ではないのである。

流石のフエイガンも、この事件といふ點へ來て、やはり「古典」の名聲に縛りつけられてしまつたのである。若しフエイガンが少しでも原作のプロットを變へたら、忽ち抗議の雨が彼の頭の上へ降りかかつて來たに違ひない――「寶島」の筋は誰でも知つてゐるのである。さうして、「寶島」の芝居を見に行く人は、みんな原作通りのストオリイを見に行くのである。

さて、第二のカテゴリへはひつて、現在生きてゐる作家のものを脚色する場合を考へて見よう。この場合は、原作者といふ有力な助言者も側にゐるのだし、原作者自身が脚色する場合もあるのだから、

總てが餘程うまく行かなければならないのだが、悲しいかな、事實は反對である。

その例外とも言ふべき成功は、バリの「ゼ、リツル、ミニスタ」とベネツトの「大冒險」であるが、これはいづれも原作者が自作を戲曲化したもので、しかも原作者は小說家であると同時に戲曲家なのであり、いづれも自作を舞臺の爲に全く新しく組み立て直したものである。この二つの外に成功してゐるものは、文藝作品としてのレエルのずつと低いところに、僅に「ブルムスベリいチリ」と「ブルドツク、ヅラモンド」があるだけである。

現在生きてゐる作家のものの脚色が、なぜそんなに失敗ばかりであるかと言ふと、戲曲化される小說の大多數は、よく賣れた本であつて、これが脚色の動機は、主として商賣から來てゐるからである。その小說の內容が特別に戲曲的だから　又それから好い戲曲が生れさうだから――選まれるのではなくて、殆ど總ての場合、本が賣れたから選まれるのである。卽ち、小說といふ一つの形式に於いて或物語を樂しむ爲に多額の金を拂つた大衆は、劇といふ他の形式に於いて同じ物語を味はふ爲に、更に多額の金を拂ふに違ひないからである。

この商業的動機が、「古典」の脚色と同じに、現代のものの脚色を困難にするのである。實際、よく賣れる小說といふものは、一時的な「古典」だと言つても好い位で、それがはやつてゐる間はうつかり手はつけられないのである。その小說の渴仰者は、舞臺の上にも一々原作通りのものを要求するの

で、少しでも原作と違ふところがあると、默つてはゐないのである。

この種類のものにはもう最初の出發點から失敗するにきまつてゐるものが隨分あるのである。例へば、エッチ・ジイ・ヱルズの「驚くべき訪問」などがそれで、舞臺で失敗したのは原作その者が全然舞臺へ向くものではないところへ持つて來て、脚色がひどく拙かつたからで、脚色者シン・ジョン・アアヰンに決して罪はなかつたのである。

併し、選まれた題目が正しい場合でも、脚色が悪い爲に失敗する場合も隨分ある。その最も悲慘な例は、ジョオゼフ・コンラッドが自分自身でした自作小説「秘密な任務」の戯曲化である。この小説の内容は隨分戯曲的にも取扱はれてゐるし、隨分好い戯曲が書けさうな材料でもあるのである。それにも關らず、この戯曲はアムバサダ座に上演せられて興行的にも失敗するし、藝術的にも失敗したのである。なぜかと言へば、この戯曲が戯曲として悪いものだつたからである。なぜ戯曲として悪いかと言ふと、コンラッドは自分の小説を細に切り分けて芝居に組み立て直すといふことをしなかつたからである。

コンラッドは、この脚色に於いて、劇場といふものを全然忘れてゐたらしい。彼は無意識に自分の小説をステイジ、イディオムに翻譯することより外なんにもしなかつた。彼は自分の小説を幕と場とに分けて話の筋を對話で傳へた。さうして芝居が濟んでから小説「秘密な任務」の主な出來事と人物とがすつかり見物に分かるやうに、それらの幕と場の内に對話を配置したのである。併し、彼は戯曲を

書いたのではなかつた。對話も話される爲に書かれたと言ふよりは讀まれる爲に書かれたやうな印象を與へた。耳に訴へるよりは目に訴へる爲に書かれたらしいところも最後の一二の場面だけだつた。

ダアリントンは一つの的確な例（グリインパアクで爆烈彈が爆發して、ステヰィがその犧牲になる場面を舞臺に現さなかつたこと）を擧げて、尙この缺點を突いてゐるが、與へられた紙數ももう盡きさうだし、ダアリントンの意見も以上で大略傳へ得たと思ふから、もうこの邊で筆を擱かう。

これを要するに、小說の戯曲化を志す者はどんなに魅力のある材料でも不必要なものは大膽にはねのけてしまふこと、さうして必要な場合には、同じやうに大膽に、どしどし新しい材料を案出すること、これが肝要だといふのがダアリントンの意見である。

私が附け加へるまでもあるまい。名は脚色である、或は小說の戯曲化である。併し、それは結局戯曲を書くことで、小說を書くことではないのである。好い戯曲は戯曲として書かれなければならない。脚色も小說の戯曲化も、結局は戯曲の創作である。

戯曲以外に戯曲はない。

脚本の讀み方

最近、脚本が讀み物として大層喜ばれるやうになつた。

聞くところによれば、七月は文藝春秋も脚本號ださうである。新潮も脚本號ださうである。中央公論や改造にも、きつと二三の大作が現れるに違ひない。

これは吾々演劇の當事者にとつて非常に有難い傾向である。なぜと言へば、脚本の讀者が殖え、脚本の鑑賞力が進めば、自然新しい好い脚本の上演が一般的に要求せられることになつて、その結果が演劇その者の向上發展とならずにはゐないからである。

併し、脚本が小説と同じやうな態度で讀まれるのであつたら、いくら脚本の讀者が殖えても、それは脚本の進歩の爲にもならないし、演劇の向上に幸もしない。

脚本には讀み方がある。

と言ふのは、本質的に言つて、脚本といふものは演劇といふ第二の藝術を作り出すプランを持つた文學だからである。

抒情詩の目的は抒情その者で終る。それが歌詞となつて作曲せられるのは偶然であつて、決してそ

れが抒情詩最後の目的ではない。

小說の目的は說話そのもので終る。それが映畫化せられたり劇化せられたりする場合、多くは原作と全く隔絕した效果を與へる。

ところが、脚本の目的は決して脚本その者では終らない。脚本が文學の一種であることに異論はないが、それは決して文學に終るべきものではない。

脚本は舞臺の上に躍動して、はじめて本來の目的を達するのである。脚本は或演出の臺帳として價値のある限り、價値があるのである。

併し、さう言つたからと言つて、詩としての價値、文學としての價値を、全然脚本に無視せよと言ふのではない。詩としての價値に演出臺帳としての價値が加はつてこそ、脚本に眞個の價値が許されるのである。

それ故、脚本の讀者は詩としてのそれを味はふと同時に、演出臺帳としてのそれを味はなければならぬ。さうして、さうすることが讀物としての脚本をも、一層興味深いものにするのである。

先づ第一に注意しなければならないことは、脚本を小說のやうに讀んではならないことである。繰り廣げられて行く繪卷物のやうに讀んではならないことである。平面的に話の筋を追うて讀んではならないことである。

脚本は一つの組立である、立體的な構成である、建築である。それ故、一つの建築物が鑑賞されるやうに鑑賞されなければならぬ。基礎工事から柱の配置、内部の天井から外部の屋根と、各部が互に密接な關係を持ちながら建てられてゐることに注意しなければならぬ。

脚本が持つ藝術的調和は、建築が持つ藝術的調和である。一つが他を支へ、他が一つを支へるこの相互の支持に美しい調和が見出だされなければならぬ。

脚本には事件の進行中にも、場面と場面との裁斷面にも、小説や物語に見られない省略がある。建築で言へば、これが天井裏床下などの隱された部分である。この隱された部分に作者の苦心を探らなければ、讀物としての脚本は興味の大部分を削がれるのである。

脚本にあつては、無用の文字は一つもない。對話の一句、一語、一間投詞が決してゆるがせに讀まれてならないのは勿論、殊に「ト」書に想像力の全傾注をもつて讀まれなければならない。

多くの脚本讀者は小説の中の會話をでも讀むやうに、脚本の對話を讀む。併し、それは誤つた讀み方である。

小説の會話は「讀まれる詞」であるが、脚本の對話は「話される詞」である。その上に脚本の對話は單なる「詞」ではなくて「行爲の伴ふ詞」或は「行爲としての詞」である。そこに注意が向けられること、同じ讀むにしても、脚本の興味は幾層倍するか分からない。

舞臺裝置に關する「ト」書は、だんだん簡素になる傾向がある。これは一種の復古的傾向であるが、全體、舞臺の裝置なるものは、脚本の本體たる對話その者から想像さるべきもので、長たらしい煩はしい「ト」書で想像の翼を折らるべきものではないのである。

對話から生れて來る舞臺の空想　これも脚本を讀む愉快の一つでなければならない。繪の心得ある人は、これを繪にして見るのも更に喜びの一つであらう。

人物の扮裝を一つ一つ心に描いて見ることも必要である。

人物の出入、動きなどを、對話或は「ト」書によつて、空想の舞臺に描いて見ることも必要である。

故人國木田獨歩は生前年少の私に向つて、屢「おれの小說は立體的だ。」と自慢して言つた。脚本はその立體的な小說よりも、更に立體的な文學である。更に立體的であつて、さうして更に躍動的な文學である。

ここに留意せずして、脚本を讀むことは、つまり會話のみから或る小說を讀むことである。從つて脚本を讀むことが小說を讀むことと、興味に於いて何等異ることがないことになる。

これは脚本の讀者自身にとつても、また脚本の讀者に希望をつなぐ吾等演劇の改革者にとつても誠に遺憾なことではないか。

藝術と劇場

——オオ・レエモンド・ヅレエ——

吾人は一般に藝術といふものと劇場といふものを、一が他を含むもののやうに言ふ。そして劇場といふものが、他の藝術のどれでもが決してぶつからない問題にぶつかつてゐるのを忘れてゐる。その問題といふのは金錢の問題である、そして、それは簡單にかう述べる事が出來る。或一つの劇場が、その存在を維持する爲には、一度やつて直ぐに成功しなければならぬ、そして、その成功が續かなければならぬ。畫家は一枚繪が賣れれば、その金でかなり長い間存在を續ける事が出來る、なぜと言へば、畫家の材料の値段は知れたものであるからである。ところが、それが劇場となると、最初一度の冒險で隨分手酷い損害を受ける場合がある、そして、それを續けて行くだけの資本がなければ、直ぐ劇場の戸を締めてしまはなければならないことになる。一つの戲曲を演出するには、如何にその計畫が控へ目であらうと、隨分多額の出費を要するものである。この出費を補ひ得る唯一の手段は公衆の援助に待つ事である。この理由から、劇場は藝術界に於いて孤獨の地位にゐるものだといふ事が直ぐ

と分かる、なぜと言へば、ひとり劇場のみが公衆の贊否に依つて生きもし死にもするからである。劇場のこの條件が若し他の藝術にも行はれて來たとしたら、偉大な作品は嘗て一つも世に現れなかつたかも知れない。藝術がマムモンの奴僕になつたら、その瞬間に藝術は滅びるからである。

「多數の爲の藝術」などといふ事は、畢竟單なる大言壯語に過ぎない。多數といふものは決して實際今までに偉大なる藝術を注意した事はなかつた、そして將來も決して注意しないに違ひない。群衆は平凡を喜ぶ――それを言つたのはゲエテだつた　なぜと言へば、偉大は常にその理解の一段上にゐるからである。言ふまでもなく、境界線は決して階級と階級の間には引かれない。高い地位にゐる人間の多數は、藝術の問題となると、情なくも群集の中へ吸ひ込まれて行つてしまふ。さうして貧しい賤しい身分の人が却つて貴族的な精神といふ唯一つの眞實貴いものを持つてゐる。偉大な藝術は決して多數からは生れて來ない、さうして決して多數には了解されない。偉大なものが終に認められるといふのは、少數の天分ある批評家が、自分達の見た驚異を宣傳するからに外ならない。そこで始めて、それが國民傳説か何かのやうに信用されて來るのである。しかも多數の人は國民傳説を作る者が詩人であるといふ事を忘れてゐるやうに思はれる。偉大な藝術は常に因襲的な思想に果し状をつけてゐる。さうして多數の人は唯平和に暮らして行きたいとばかり望んでゐるから、藝術家は單に無視されるばかりでなく　それだけではまだ危險だといふので――猛烈に憎まれる。時としては、群集は藝術と

人生とを全く二つに引き裂いてしまふ事に依つて、そこに心理的の妥協を見出ださうとする。この妥協の内容は自分の身分の卑下と藝術家の生活の保護とである、そして藝術家の誇りが餘り高くない時には、時として藝術家がその主人の太鼓持になるのである。俗人が勝利の甘味をしたたかに味ふ時代はかういふ時である。なぜと言へば、藝術は人生の僞りであるばかりでなく、人生の眞の本質であるからである。藝術は人間の精神の最高の表現であるからである。

然らば、藝術としての劇場を望んでゐる吾人は、吾人の信仰をどう辯明する事が出來ようか。如何に吾人が欲しても、前に述べた金錢上の條件を變更する事は出來ない。併し吾人はそれを匡す事は出來る、そして、それをするには唯二つの實行し得べき方法がある、最も好い方法は無制限の資本を持つ事である。これは聞て聞く程非實際的な事ではない。なぜと言へば、歐羅巴には國家なり市なりの補助金で維持されてゐて、いくら毎年損害があつても、それに構はず續けて行く事の出來る劇場が澤山にあるからである。もう一つの方法は、少し哀れな方法であるが、初め計畫を出來るだけ小さくして、何年かの間費用の續くやうにするのである、さうして、その何年かの終りに好い仕事が實を結ぶのを待つのである。劇場の藝術を愛して、その周圍に寄つて來て、それを維持して行かうとする見物の出來るのを待つのである。今日までのところでは、公衆といふ事を考へずに靜に自分の仕事を續けて來たといふ劇場は一つも英吉利にはなかつた。それが出來るまでは、劇場の藝術といふものに就い

て何か言ふのは無意味な事である。藝術に於いては、人は兎と一緒に掛ける事は出來ない、犬と一緒に狩をする事は出來ない。吾人の劇場は帳場であつて同時に藝術の家である事は出來ない。

公衆にこれを實現させるのがそれ程困難だといふ事は寧不思議な事である。試みに他の藝術を見給へ。苟も偉大なる藝術家と言はれるものの中に、金錢の爲に身を落した者が一人でもあつたであらうか。キィツが金儲けの爲に詩を作つたらうか　メレヂスが同じやうな事をしたらうか。フロォベルでもゴンクウル兄弟でもイプセンでも、體の賃貸をした事が一度でもあつたらうか。レォナルドだのラファエルだのゴヤだのヱルメエルだのベリニイだのマンテニヤだのといふ偉大な畫家の內、一人でも藝術を投り出して店臺の後で繪を賣つた者があるだらうか。レムブラントが貧乏に死んだのは、當時の俗人達の群をその人達がかいて貰ひたいと望んだ通りにかかなかつたからである事は、誰でも知つてゐる事實である。所謂「夜警」をかいた時から、彼の財政が困難になつて來たのも、勿論一部は自分の奢侈が原因だつたには相違ないが、主としてアムステルダムの市民達が、構圖の都合で群集の或者を犧牲にした畫家を許す事が出來なかつたからである。總てのモデルは悉く繪の內にはひらうとしたのである。一人一人、同じやうに精密に、友達が見て直ぐ分かるやうにかかれようと思つたのである。

吾人の態度は恰もアムステルダムの市民のそれであるのに、しかも吾人は劇場の藝術に就いて話を

してゐるのである。「勿論劇場はその費用を拂つて行かなければならぬ。」と、かう公衆は言ふ。併しそれは決して藝術としての劇場が營まれてならない事なのである。

人若し、英吉利の劇場が娯樂の機關若しくは教育の機關としてのみ認められてゐるのを知つたら、この奇妙な精神の昏鈍を笑はないだらう。吾人の劇場の半分は考へのない公衆に輕浮な娯樂を供給する事に專ら努めてゐる、他の半分は小學校や演說會の仕事を助けるのに骨を折つてゐる。藝術品を作り出す事に精力を使ふ劇場は、如何に多くの人が過去に於いてそれを夢想したにしても、如何に多くの人が現在それを起さうと決心してゐても、まだ一つもこの國には現れて來ないのである。さういふ劇場は先づ生れ變るといふ事業をしなければならぬ。なぜと言へば、さういふ劇場は初から正しくやらなければならないからである。今日吾人の持つてゐる劇場は、エリザベス朝以來それが爲に筆を執る天才が殆ど一人も現れなかつた程、笑ふべき不十分な機關である。吾人がこれに氣がつかないのは吾人の劇場をこれで好いと思つてしまつてゐるからである。併し、少しでも反省すれば、總てこの今日のごまかしの空虛な事は直ぐと暴露されるだらう。吾人の劇場は、出來るだけ多くの人を入れるやうに出來てゐる。劇場はその費用を拂つて行かなければならないから、出來るだけ多くの人を入れなければならないのである。それ故、吾人の劇場には土間の後にアムフイシアタもあれば、三階もあるし、又横の方には棧敷もある。さうして劇場の各の違つた部分から見る點がみんな違つてゐる。併し

誰もそれに就いて考へるものはない、それはそれで總て好いと思つてゐるからである——劇場といふものはさういふものだと思つてゐるからである。

併しながら、藝術の劇場は決してさういふものであつてはならないのである。藝術の劇場は出來るだけ多くの人を入れてはならないのである。なぜと言へば、藝術の劇場はその費用を拂つて行かなければならない事はないからである。若し或繪畫の陳列館が劇場のやうに出來てゐるとしたらどうであらう、或特別な繪を或人は前から見、或人は横から見、或人は上から見ると想像して見給へ。言ふまでもなく、それは不條理な事である。近代の劇場も、丁度それと同じ理由で不條理である。或戲曲の演出は、丁度繪と同じやうに、統一を目的にしなければならぬ——演劇の中心思想が十分明に表現される爲に、あらゆるデテエルが同じ列にゐなければならぬ、各の部分が同時に抑へつけられるか同時に強められるかしなければならぬ。吾人の間に合せの劇場に於いては、唯吾人の耳の證明のみがその戲曲の或偉大な思想で作られた有機體である事を吾人に教へてくれる。なぜと言へば、ピットにゐる人の目が見る事と、三階にゐる人の目が見る事とでは、全く話が違ふからである。作者が近代の劇場で苦しむのは、啻にこの不利からばかりではない。見物の多數が殆ど舞臺の見えない程遠い所にゐるので、日光にも拮抗すべき光線の使ひ方が發明された。併し、それは一種違つた日光である。なぜと言へば、太陽には涼しい影があるのに、これにはそれがないからである。影は太陽の大なる驚異の一

つである。併しながら、見物の多數が、殆ど舞臺の見えない程遠い所にゐる劇場に於いては、影は許されない。若し影があつたら、どうして吾人は俳優の顏を見る事が出來よう。それ故近代の劇場に於いては、あらゆる物が同じ明るさに照らされてゐる。醜い影は永久に放逐されてゐる。さういふ風に光線が巧みに作られてゐる。イルウジョンは影と共に去つてしまつた。それは事實である。併し電氣屋も瓦斯屋も一向そんな事に就いては考へない。

詩劇は影を必要とするといふ事に贊成する人達に依つて、時としては頗奇妙な異論が稱へられる。彼等は言ふ、「併し、近代の寫實劇は交叉光（Cross Light）に依つて、果して最善の舞臺を作つてゐるであらうか。」と。これに對する答は交叉光は寫實的でさへもないと言ふ事である。天にも地にも、吾人が劇場で見るやうな光のある所はない　法廷にもこんな光はない。海軍の望樓にもこんな光はない。寫實にやらうとしたら、影なしでやることの出來ないのは分かり切つた話である。疑もなく、吾人はやがて動作が顏面の表情に代るやうな新しい種類の戲曲を持つ事になるだらう。さうしたら吾人の今日の劇場に於いてでさへ、もう交叉光の必要はなくなるであらう。

藝術の劇場が要求されてゐないといふ事は事實らしい。併し、果して要求されてゐないといふ證據はまだ上がつてゐない。遲かれ早かれその試驗はきつとされるであらう、そしてその時、吾人は劇の價値の新しい表を古い表に代へる事が出來るかどうか、それを知る事が出來るだらう。下等な物の價

打は Pound だの Pence だの Shilling だので勘定する事が出來る。さうして吾人が吾人の劇場を帳場にしてゐる間は、吾人の劇場は下等なものであるだらう。吾人は吾人の劇場から金錢の利益以外のものを求めなければならぬ。さうして、吾人がさういふ風になつた時、始めて吾人は吾人の藝術の劇場を迎へる事が出來るであらう。

ソログウブの演劇論

フョオドル・ソログウブは小説家として最もよく知られて居る。かれの長篇「小さい悪魔」は初めて世に出てからまだ十五六年にしかならないが、既にクラシックの一つとして認められてゐる。チエエホフとボオとの不可思議な混合であるかれの短篇も長篇に劣らず名が高い。かれの詩も露西亞語で書かれた如何なる詩にもまさつて精緻な、蠱惑的な詞の音樂に優れてゐると言はれてゐる。小話や寓話や童話や散文詩も、その骨を刺すやうな諷刺や、人生に對する深い洞察や、鋭い人生の批評やなどで有名である。

かやうな多方面な天才が、劇場の魅力を逃れることが出來ないのは餘りに自然なことである。但しこゝに言ふ劇場とはフットライトの意ではない。劇場である。詞の古い意味に於ける劇場である。宗教劇の揺籃としての劇場である。民衆が日常生活の汚れを清めに群り來て、僧職の詩人に恭敬を致し、その神聖に與らうとする宗教の殿堂そのものである。「天才に依つて嘗て創られたあらゆるものの内、目に見える表面に於いて恐らくは最も輕いもので、その心に握る深さに於いて最も恐ろしいものは、演劇の創造である。」と、ソログウブは言つてゐる。

僥倖にも、ソログウブは演劇に就いての論文を一つ書いてくれてゐる。かれはそれを今引いた詞で書き始めて、その魅力に富んだ理論を極めて明快な詞で展開させてゐる。「一個の意志の劇」と題せらるるこの論文は「私は詩人のやうに哲理を説く」といふドストイエフスキイの詞を序文にしてゐる。

併し、私は或特異な演劇に關するソログウブの理論にはひる前に、藝術と人生とに對する大凡のかれの態度、及びこの兩者の間にかれが見る關係に就いて、一應の説明をして置きたいと思ふ。なぜと言へば、二十卷に餘るかれの創作の總ての内容から放射する光は、悉く唯或一點に集中すると言はれてゐるからである。かれはかれ自身、かれの戯曲「死の勝利」の序詞で述べてゐる――「かれはあらゆる詞を用ひて、倦むことなく、同じ一つの事に呼びかけてゐる」と。また「創られた傳説」の詩人トリロドフをして言はせてゐる――「或一人の全生涯を以てしても、或單なる思想を正しく案じ出すことは困難である……人が若しこの事實を少しでも悟れば、人間の知識は空前の一歩を進めるであらう」と。

ソログウブの考へに依れば、人生は二つの神に仕へてゐるのである。一つはアイサ Aisa で、他の一つはアナンケ Ananke である。アイサは「偶然」と「渾沌」との女神である。「挿話の放漫な浪費者」である。この氣紛れな女神は努力といふことを絶對にしない多數の人間の悲慘な運命を支配してゐる。それが人生である。それが現實である。ところが、世の中には、如何なる事情のもとにも、人

生に依つて課せられた條件を決して受け入れまいとする少數の勇者がある。ドストイエフスキイの「カラマゾフ兄弟」に於けるイワン・カラマゾフのやうに、かれらはかう言ふのである――「私は神を受け入れない。私は神に依つて創られた世界を、神の世界を受け入れない。私は恭しくその切符を神樣にお返し申すだけのことだ。」と。この哲學が十分な慰藉を齎さないことは分かり切つてゐる。しかも「必然」の女神アナンケの王國に入り込む者は、實にこの堅い決心を以てするのである。この王國に仕へる者は、常に想像と創造的意志とで作られた人々である。かれらは醜から美を、夢魔から夢を、渾沌的なものから秩序的なものを撰り拔く。かれらは、少くともかれら自身の爲に、或新しき人生を創り出すのである。これも亦現實である。前の現實よりは更に偉大なる現實である。想像の現實である。英吉利の詩人では、ヰリアム・ブレエクが一生説いて倦まなかつた想像の現實である。一人の人の歩いて行く道に投げられた挿話が、如何に刺々しいものであり、如何に邪魔なものであつても、この德性の所有者を妨げることは出來ない。かれはあらゆるものを乘り越え、あらゆるものを自分の目的の爲に折り曲げるに違ひない。藝術家を作るところのものは、實にこれである。この力はひとり詞に於ける藝術家や色素に於ける藝術家にのみ屬するものではない。人生に於ける藝術家にも亦屬するものである。吾々は既に「小さい惡魔」の内に、ペレドノフとリウドミラとの二人物に依つて、ソログウブが描いたこの對照を見た。ペレドノフは劣等な憐れむべき「小さな惡魔」であつた。「かれは總ての

小心翼々たる人間と同じやうに、眞理を得ようと努力した。そして、この努力がかれを苦しめた。しかも、かれ自身は、かれが總ての人間のやうに眞理を得ようと努力してゐることに氣がつかなかつた。そして、かれがその混亂した不安に苦しめられてゐるのはその故だといふことを知らなかつた。かれはかれの眞理を見つけることが出來なかつた。そして、身動きが出來なくなつて、死んでしまつた。」反對にリウドミラは、美の存在を知り、それから彼女自身の爲に新しい世界を創り出すことに依つてこの「不淨な無力な地上」の下劣さと偏狹さとから自分自身を救ひ出した。彼女は彼女の「傳說」を人生から解放したのである。彼女は獨自の眞理を知つたのである。

「小さい惡魔」に於いて、吾々の人生の下劣な現實から、かれの「地獄篇」を書き上げると、ソログウブはその苦澁な創作から反動して、かれの「天國篇」を書く必要があると思つた。さうして書かれたのが、かの「創られた傳說」である。かれはこの書のキイトノオトを、その最初のパラグラフで叩いてゐる――「私は粗惡で貧弱な人生の一片をとつて、それから一つの喜ばしい傳說を創り出すのだ――なぜと言へば、私は詩人だからだ。それが暗闇で蠢いてゐようと、それが愚鈍であらうと、平凡であらうと、或は怒りの火で燃えてゐようと――人生はあなた方の目の前にあるのだ。詩人たる私は、恍惚たらしむるもの、美しきものに就いて私の創り出した傳說を築き上げるのだ。」

以上の記述が、少しなりともソログウヴの人生に對する態度を釋明してゐるとしたら、それは藝術に對する彼の要求をも暗示以上に明にしてゐると思ふ。藝術は醜と美とのこの永遠の衝突の觀念から生れて來る。そしてその理由から、總ての偉大な劇術は悲劇的なものを摑まうとする。それは「偶然」と「渾沌」との王國から「必然」と「秩序」との王國即ちアナンケの王國へ移らうとする悲劇的な主人公である。かれの進行は、あらゆる種類の條件や事情で、幾度となく妨げられる。そして未知なるもののあらゆる要素を含んだその爭鬪が、かれにとつて不均等になり、餘りに大きくなつた時でも、かれは尙おのれの意志を主張する。その結果が犧牲に血ぬられて悲劇のクライマックスとなり、滌淨すべからざる破滅となる。それ故、ソログウブの主張するところに依れば、悲劇は極めて稀に抒情主義であつて、必ず常に反語である。その悲劇的な主人公はかれ自身犧牲であり、同時に犧牲を供へる者である。かれの行爲は常に高貴である。そして、たとひそれが惡である時でも、その高貴さを以て他人に感染する。なぜと言へば、かれの行爲はかれの總てを或一つの思想に、かれの愛する思想に捧げようとし、かれ自身を神にも人にも何者にも渡すまいとして、運命を嘲弄し、神の怒を蔑視する、或偉大な反逆的な非受働的な靈魂からのみ生れて來るものであるからである。一つの悲劇に於ける諸人物は、主人公に焦點を置かれた光の附加射線としてのみ用をなしてゐるのである。その戲曲が持つ總ての行爲を支配するものは、主人公一箇の意志なのである。一つの悲劇の內に、一人でも不用な人

物があつてはならない。そして、かれらは「一つの顔」に近づく相對的の地位に置いて變化するだけであつた。デスデモオナがその悲劇的な地位に於いて重要なのは、唯だ大きな哀れな役を勤めてゐるからではない。オセロオが彼女を愛し、そして彼女を滅ぼしたからでもない。ただ彼女の手がオセロオの假面を剝いで、かれの如き者にさへ世界の致命的な欺瞞と無定見とを暴露しなければならぬ運命を持つてゐたからである……」

かやうに悲劇に於いては、詩人の意志の肯定が主人公を通して固執せられるやうに、純眞な喜劇に於いては、總てのことが偶然と氣紛れとに任せられる。この意味に於いて、喜劇は人生に似てゐる。そして、それは紛糾した事件を豐富に盛られたアイサの王國の肯定である。だが、ここへ來てもまだ詩人の意志はおのれを主張することが出來る。たとへば、シエエクスピアの書いた道化を見るが好い。その笑ひ顏をした假面のうしろからは、常に作者の悲劇的な顏が覗いてゐる。その滑稽な詞や暢氣な歌の中にも、鋭い耳を持つた人は、容骨と悲哀とを捉へずにはゐない。そして、神經過敏で、エーザベス朝時代の人の暢氣さを少しも持つてゐない今日の吾々が、シヤイロツクに悲劇的な姿をのみ見て少しも喜劇的な姿を見ないといふも決して無理のないことである。

遊戯　見世物――宗教劇。どうしても通らなければならぬ道程はこれである、と、ソログウブはその論文の中で言つてゐる。吾々は子供だつた時、遊んだ――そして、吾々の心は輕い遊びの爲に殉

じた。やがて、好奇心から見世物を見ようとするやうになつた。やがて、肉體と精神とを超越して、禮拜的な儀式や、聖餐的な祭禮に一緒に集まらうとする時が來るだらう……」

現在に於いては、演劇は唯の見世物である。そして、不幸にも見世物より外の何者でもあり得ない。その中にある總てのものは、唯見世物の爲に組立てられてゐる。職業的な俳優がある。フツトライトがある。幕がある。現實の錯覺を與へようと努力する巧みな舞臺裝置がある。器用な小工がある。寫實的な劇場のあらゆる因襲的な工夫がある。しかも、ここにも亦思慮のないアイサが君臨してゐる。なぜと言へば、舊劇場は俳優と興行師と舞臺裝置と劇作家とに分配せられてゐるからである。劇場は詩人の意志が支配した時、始めて禮拜式や宗教劇になるだらう。魔術は、それが不思議な笑ふべき偶然事の領域から移されて、「必然」と「自由」との王國即ちアナンケの王國のものとなつた時、始めて偉大な慰藉者となることが出來るのである。アナンケが人生の誘惑を粉碎して、「永遠の慰藉者」となるからである。「人生」のやうな僞りの多い浮氣な慰藉者ではなくて、恒遠に信實な慰藉者になるからである。

離れ離れの意志と聯絡のない行爲との、この悲しむべき見世物を破壞して、統一と詩人の意志との建設に向ふ最初の一歩は、技を演ずる俳優をその眞の地位に置くことである。ソログウブの論ずると

ころに依れば、技を演ずる俳優は觀客の注意を餘り多くおのれ自身に惹きつける。そして、戲曲と作者とを暗くする。俳優に才能が多ければ多い程作者に對するかれの暴虐は一層耐へ難いものになる。悲劇に對するかれの演技は一層破壞的なものになる。そして、この蠱惑的な不健全な暴虐に對する救治策として、ソログウブはかういふ思ひつきを述べてゐる。卽ち、演劇の表現の中心を見物席にゐる觀客に移すか、幕のうしろにゐる作者に移したら好いだらうと。

宗教的な殿堂として劇場を承認することは、直ちに脚燈の廢止ともない、親和を齎す爲に恐らくは幕の廢止ともなるであらう――これを說明する爲には、ソログウブの屢用ひた「親和の劇場」といふ詞がある――それに依つて觀客は演劇の表現に參與する一人ともなり、また自ら創造者の一人とさへもなるのである。陳腐な舞臺裝置の代りにそこには單に四つの飾られた壁があるだらう。或は市街の外部の廣がりか、或町の廣場か、或原野かあるだらう。かくして、見世物は一つの假面舞踏會に、遊戲と見世物との一種の結合に變形せられるであらう。この手段に依つてこそ、民衆は始めて詩人の魂に觸れることが出來るのである。ソログウブはかう書いてゐる――「總ての子午線は一つの極に於いて出會ふ（二つの極に於いてと言つても好いが――極の對立は一致するといふ法則に從へば、一つの極に就いて言へば十分である）。地上の總ての道は、必然に唯一つの永遠な羅馬に集まる――私は總てのものである。そして、總てのものの內に、唯私だけがあつて、他のものはないのである。これまで

も決してなかつた。そして、これからも決してないだらう……宗教劇の哀感は偶然に集まつた群集が必然な統一に變形したものの中にその營養を見出だすのである。」かくして、箇々別々な多くの人間が悲劇に於ける唯一の意志の所有者で、その行爲と場所と時との統一を指揮する詩人の超越的な自我に沈入しつつ、かれら箇々の自我に依つて幸福な和合の内に出會ふのである。

その上、この悲劇を指揮するこの獨一な人間は、群集の行爲を指揮することに於いてのみ意義があるのではない。かれ自身が「避遁すべからざるもの」の象徴であることに於いても又意義があるのである。彼は單に悲劇の主人公であるばかりでなく、また運命の影像なのである。そこで、ソログウブの意見に依れば「世の中にはあらゆる種類の人間がゐる。そして、その一人一人が自己獨特の性格を持つてゐる。」といふ無邪氣な戲曲家の思想が、如何に莫迦らしいものであるかが分かるだらう。――かれ（戲曲家）はいろいろな場所へ出かけて行つて、家具の飾りつけや、寫實的なテナールや風習やなどを觀察して來て、それらの總てから極めて眞に迫つた表現をする。コスモデムダンスキイやナリモフやヱクセルなどが、自分達の姿や自分達の裝飾りを舞臺の上に認めて、若し作者が　　な人としての情誼から――かれらを實物以上に現してゐたら、喜ぶ。だが、作者がかれらの風采やかれらの服裝がかれにとつて不愉快であることを、かれらに分かるやうに現してゐたら、怒る。劇場の支配人は戲曲の上場に必要な材料を倉庫に持つてゐることを喜んでゐる。俳優は自分の力を見せびらかす絶

好な機會を與へられたことを喜んでゐる。そして、畫家Xだの、詩人Yだの、技師Aだの、辯護士Bだのの風采や癖を眞似てゐる。觀客は迷はされてゐる――かれらは自分の知つた人や知らない人を舞臺の上に認めて、疑ふところなしに自己の優越を感じてゐる。どんな小さな、そしてあり來りな犯罪が舞臺の上に暴露せられても、實際そこに描かれた少數の人を除いては、どの觀客も、そこに寫されたのは自分ではなくて、誰か他の者であるといふことを、はつきりと知つてゐる。

「總てこれらは無用なものである。この世には現實といふものもなければ、風習といふものもない――唯この世にあるものは永遠に能動する宗教劇のみである。この世には物語といふものもなければ、脚色といふものもない。あらゆる筋は疾くの昔に使はれてしまつてゐる。あらゆる終局は疾くの昔に言ひ當てられてしまつてゐる――唯この世にあるものは永遠の禮拜式のみである。總ての詞や總ての對話に何の價値があらう。この世にあるものは唯一つの永遠な對話である。そして、問を發する者が自ら答へるのである。そして、答を求めるのである。そして、その主題は何であるか。ただ愛一つである。ただ死一つである。

「この世に異つた人間は一人もゐない――この世にゐるものは唯一人の人間である。唯私一人が全宇宙にゐて、私の意志を用ひ、活動し、苦惱し、私自身を消えざる火に投じ、形態のない恐ろしい人生の怒りの火から逃れる道を、唯永遠の慰藉者――「死」の冷やし慰める抱擁の内にのみ見出だしてゐる

るのである。」

さうして、詩人はかれの新しい構圖に依つて世界を改造し、自分の思ふ儘に、戀人同志を結びつけ、或はかれらを別れさせ、主人公を高く引き上げ、或はかれを絶望と破滅の淵に突き落すことが出來る。かれは美や、青春や、信仰や、剛膽や、狂勇や自己否定やなどに王冠を與へることが出來る。しかも「かれが醜を集め、叛逆者ユダを他の使徒の上に置くことに、何者も妨げをなすことは出來ないのである。」

ソログウブが希望する劇の演出法はこれである

「作者か或は讀み手が先づ椅子につく　どうしてかと言へば讀み手の方がいい。讀み手なら感情に動かされないで、落ちついてゐて、觀客の前へ出ても作者のやうに憤激で取り亂すやうなことはないだらう。それに、觀客は作者が見たら、賞めるにしても、惡く言ふにしても、きつとかれに聲をかけるだらう（これはどつちも同じに不愉快なことだ）。そこで、讀み手が舞臺の近くに坐る、何處かわきの方へ坐るのである。卓が一つその前に置かれる。卓の上には、これから演ぜられる脚本が載せられる。

讀み手は順に最初から讀み始める

「先づ脚本の題を讀む　それから作者の名を讀む。

「若しあれば、脚本の題句を讀む。例へば、ゴオゴリの「檢察官」なら、露西亞の諺である「自分の

顔がいびつでも鏡に怨みを言ふな。」といふ、あの題句を讀むのである。勿論、題句といふものは粗雜なものであるが――それは作つた人が粗雜なのだから爲方がない――併し、言つてあることは、いつも正しい。そして、觀客と舞臺の上の行爲とを繫ぐ必要な紐を作る爲には有用なものである。

「それから、登場人物を讀むこと。

「若しあれば、作者の序詞或は注意を讀むこと。

「序幕。舞臺面。その場に出る人物の名前。脚本の本文に記されてゐる通りの、役者の出はひり。

「總ての「ト」書。どんな些細な事でも落してはならない。唯の一言でも拔かしてはならない。

「そして、讀み手が舞臺の近くでだんだん讀んでゐる内に、幕が上がる。そして、作者に依つて描かれた舞臺が明かりに照らされて現れる。役者が舞臺へ出て來る、そして、作者の「ト」書がかれらにしろといふ通りのことをする。そして、脚本の本文に書いてある總ての詞を言ひ續ける……

「かくして、行爲が人生に於いて現れるやうに、丁度そのやうに觀客の前に現れるのである。吾々は見たところ吾々の意志通りに、歩き廻つたり話したりしてゐる。吾々は吾々のしなければならないことをなしてゐる、或は不意とする氣になつたことをなしてゐる。そして、吾々は自然の法則が或は他人の願が吾々を妨げない限りに於いて、恰もそれが吾々の願を實現することででもあるやうに試みてゐる……しかも、常に吾々は吾々のあらゆる運動や吾々のあらゆる詞が、教へられたものであり、宇宙の

演劇の爲に唯一度作られた幽玄な仕組に於いては、旣に豫知さへせられてゐるものであることを知らないのである。それ故、實際は吾々にとつて、一つの選擇も一つの自由も許されてはゐないのである……そして、吾々の知る世界は見て美しい舞臺裝置より外の何者でもない。そして、その後には舞臺の後には——濕氣と汚物の堆積とがある。

「劇場は、吾々の力にとつては餘りに廣く、そして吾々の意志にとつては餘りに狹い世界に依つて、吾々に與へられたところのものより或種の見世物を吾々に提供することが出來得ようか。そして、それはそれを提供しなければならないものであらう——彼等をして思ふ通りに演技させよ。人生を舞臺の上に運び來れよ——現實的な劇が要求するところのものでさへ、畢竟これに過ぎないではないか。」

ソログウブのこの企圖は俳優を操り人形に退化させるものだと言つて非難するものがある。ソログウブはこれに對して、かう答へてゐる——「なぜ、役者が人形になつてはならないだらうか。人間は人形にされたと言つて腹を立てることはないのである。人間が驚くべく巧みに作られた操り人形でなければならぬことは、宇宙の演劇の不變な法則である。そして、人間はそれを避けることも出來なければ、忘れることさへ出來ないのである。」

詞を變へて言へば、若し全世界が舞臺であるならば、舞臺が世界であることも眞理である。そして、時と場所と行爲との一致の內に——卽ち、その輪廓に堅固な境界があつて、中心統合卽ち劇の眞髓を

掴むことの外、決して本題を離れたり、混雜したりすることを許さないといふ意味のみに於いて規定せられた魔術上の制限の内に――世界の眞の映像、總てを抱擁する映像が表現せられなければならないといふことも亦眞理である。さうして、この驚くべき假面のうしろに、作者――創造者――を發見することに依つて、觀客は自分自身の或者を發見したに違ひない。なぜと言へば、かれはかれの創造者の映像の内に創造せられてをり、そして、かれ自身の能力が作者の靈魂のこの畫像に依つて今かれに明にせられたからである。かれは生れて始めて、その全身に於いて描かれた自分自身の姿を見る。そして「人間は自分自身の一寸法師に過ぎない。」といふエマスンの詞のうしろに隱れた無限の眞理を會得し始める。

かやうな劇場には、笑ひも喝采もあつてはならぬ。「震へる指で持たれたハンケチで拭はれる涙」もあつてはならぬ。そして、戲曲の内に唯一つの意志――即ち、唯一人の役者――悲劇の主人公――を通して行爲を支配する作者の意志――があるやうに、觀客席にも唯一人の觀客が坐つてゐなければならぬ。恰も、かの氣の狂つた王が、唯一人宮城内の立派な劇場の重い帷の蔭に隱れて、暗黒と沈默の寢椅子の上で、「黄金の夢を見るやうに」役者の臺詞廻しを聞くのを常としたやうに。觀客は少くともこの態度だけはとらなければならない――自分が劇場の内に巣を持つてゐる唯一疋の鼠であるやうな態度を。

勿論、それが觀客の注意を作者の假面から放させないものであり、その外觀的な暗示が劇の氣分に出會ふものであつたら、舞臺に裝置を施すことに異議はない。その理由から、ソログウブは、全戲曲が一つの定まつた舞臺裝置で演せられたら、なほ好いだらうと言つてゐる。そして、あらゆるデテエルが少しの飾りもなく置かれ、餘分なものは絶對になくて、絶對に必要なものの外何者もないといふやうな舞臺裝置で演ぜられたら、なほ好いだらうと言つてゐる。同じ事が舞臺照明にも適用せられなければならない。觀客は與へられた瞬間に於いて見るべきものだけを見せられるのである。そして、その時見ないで好いものは、蔭で暗闇に置かれるのである――意識の入口に目に見えるものが來る。しかも屢吾々はそれに注意を拂はない。丁度それと同じである。かれらは存在してゐるのである。しかも存在してゐないやうなのである……かれらは可能の世界に休んでゐるのである。そして自分の番の來るのを待つてゐるのである。」

「劇場は悲劇の引力で引きつけられてゐる。そして最後には必ず悲劇的にならなければならない。」ソログウブはこの理論を十分に展開させようとする。そして、それが如何に近代の心理學と合致するものであるかを示さうとする――「今日演ぜられてゐるやうな喜劇は、やがてみんな悲劇になる。感じの鋭い吾々の耳には、吾々の哄笑が吾々の慟哭よりももつと恐ろしく聞える。そして、吾々の大きな悅びには必ずヒステリが附いて來る。昔は快活な人や健康な人は笑つた。勝利者は笑つた。今日あるも

のは悲しい笑ひである。そして物狂ほしい笑ひである。ゴォゴリは笑ふ……そして、私の狂氣は快活な目を持つてゐる。

「簡單に言へば、吾々の喜劇は、人を娯ませて、氣を外へ轉ぜさせる悲劇であるに過ぎない。併し、悲劇も亦吾々の哄笑を起させる。

「然らば、若いエルテルの惱みはどうだと聞くか。いや――あれは感情の鋭い學校の子供の惱みである。それは總て甚だ莫迦らしいことである、そして又極めて眞面目なことである。かれは鞭で打たれたかも知れないのである――併し、彼は自分で自分を撃つてしまつたのである。小さな娘達がかれの墓穴の廻りに集まつた。薔薇の花がかれの棺の上に落ちた――かれらはかれを鞭で打ちたかつたのであるが、それが間に合はなかつたのである。それはかれらの罪ではなかつた。」

音樂のやうに、節奏をもつて、吾々の周圍に湧いて來る「泣き笑ひ」がある。それは舞踊を要求する。なぜと言へば――「新しい墓の上で踊るものは、唯「死」のみであらうか。吾々も亦踊ることが出來るのである。吾々は快活な、恐ろしい人間なのである――吾々はコレラのはやる年の葬儀屋の家族のやうに踊るのである……」

かくして、未來の悲劇の内容がどんなものであらうと、ソログウブは舞踊をその缺くべからざる部分として見てゐる。それは合唱的な舞踊である。そして、フツトライトが取り除かれなければならな

いといふのは、その理由からなのである。ここで筆をとめて、ソログゥブはイセドラ・ダンカンに讃辭を獻げてゐる。「踊で足に翼を與へた――あのダンカンである。ブリユソフの詩を意譯して言へば、吾吾に或他の人生の存在することを悟らせて、吾々に慰藉をもたらした、あのダンカンである。ソログゥブは寧ろ皮肉に述べてゐる。聰明な戲曲家達が既にかれらの戲曲の中に、ケエクチオクだの、マッチイシユだの、その他かやうな莫迦げた事を取り入れてゐるのも決して無意味なことではない。

偉大な藝術家の目があつて、ソログゥブは人生を或寫實的な現象に、或傳說に、或舞臺裝置に、「一つの顏」に、或假面に見なしてゐる。その假面は表面は靜でゐながら、しかも體驗と苦痛との無限な深みを暗示してゐるのである。ソログゥブは適度な澁面や手振なしに、戲曲を持ちたいと望んでゐる

なぜと言へば、藝術は暴力ではないからである。かれは言ふ　「役者は冷やかで、しかも靜であらねばならぬ。その一言一句は坦々として、しかも深く響かなければならぬ。その一擧一動は悠々として、しかも美しくあらねばならぬ」と。同時に「繪畫の靜な複製の連續」がなければならぬ。そして、繪の數が少ければ少い程、悲劇の構圖が一層はつきりと觀客の前に現れて來るだらう。かくして、ソログゥブはそれが決して活動寫眞の迅速な場面轉換を思ひ出させるものであつてはならないと吾々に命令してゐる。

以上で私はソログウブ獨特の演劇理論を略傳へ得たと信ずる。それは現下の如き不安焦燥の世界にある吾々が、必ず深い共鳴を覺えずにはゐられない獨逸表現主義の主張などとは殆ど極を異にした理論のやうに見える。併しながらソログウブの人生觀、ソログウブの藝術觀は飽くまでも本質的なものである。凡そ本質的に深刻な思想は、表面では極端に相違してゐるやうに見えるものでも、その表現の背後に於いて　皮を碎かれた核心に於いて　土を掘られた根に於いて、必ず一致するところがあるものである。私はソログウブの美學を強ひて表現主義のそれと結びつけようとするものではないが、人間を全體として見て、箇々として見ない點や、作者の意志、作者の主觀を神の如く主張してやまない點や、現實の皮相な觀察を蔑視する點や、意志即行爲、行爲即世界を說く點や、數へ上げれば數多の合致點を見出ださずにはゐないのである。活動寫眞的な場面轉換のみが、決して表現主義の眞髓ではないのである。

私は最後にソログウブ自身の戲曲に就いて書くべきである。かれの戲曲の一つ一つをとつて、かれの理論が、如何にかれの創造の眞髓を作つてゐるかを點檢して見ることは、かれの思想を一層深く究める上から言つても、吾々の創造の道程に幾多の暗示と指標とが與へられる點から言つても、決して無益なことではないのである。併し、もはや與へられた時間も盡き、紙數も盡きた。私は次ぎの機會

を待たなければならない。

唯、かれの戯曲の内の最も優れたものである「死の勝利」には、幸に昇曙夢氏の日本譯があることを傳へて置きたい。この戯曲の序曲を讀んだだけでも、もう吾々は吾々がソログウブ獨特の世界に身を置いてゐることを見出だすであらう。これと比べて讀まるべき戯曲は「愛の勝利」とも名づくべき「賢い蜂の贈物」である。かれは又「小さい惡魔」を戯曲に書き換へたものの外に、幾つかの寫實的な戯曲を書いてゐるが、その内最も成功したものは「人生の人質」である。併し、かれの寫實劇は唯表面だけが寫實主義なのであつて、實は全然象徴劇なのである。そして、その根本思想は、やはり夢と現實との——藝術と人生との　永遠の敵對なのである。

（この文は John Cournos 研究に負ふところが多い。記してその據るところを明にして置く。）

マラルメと新戯曲

或晩、私は先生に向つて、近頃どういふ新作に取りかかつてをられるか訊いて見た。

『戯曲。』と先生は目に見えるプライドをもつて答へられた。

その晩、吾々は芝居の話をしてゐた。先生は Alexandrine verse で沙翁劇を復興しようとしたヰクトル・ユゴォの愚を、頻に笑つてをられた。

『では、先生のその戯曲といふのは全然「エルナニイ」のやうなものではないのですね。』

『全然さうぢやない。』と、尻尾の卷きあがつた犬の吠えるやうな聲で、先生は答へられた。

『幾幕物なのです。』

『三幕。』

『人物は幾人出るのです。』

『二人。僕と風と。』

場面はいづれ單純極まるものに相違ないとは思つたが、それまで訊くのは不躾だと思つて、默つて向うから話すのを待つてゐた。

を待たなければならない。

唯、かれの戯曲の内の最も優れたものである「死の勝利」には、幸に昇曙夢氏の日本譯があることを傳へて置きたい。この戯曲の序曲を讀んだだけでも、もう吾々は吾々がソログウブ獨特の世界に身を置いてゐることを見出だすであらう。これと比べて讀まるべき戯曲は「愛の勝利」とも名づくべき「賢い蜂の贈物」である。かれは又「小さい悪魔」を戯曲に書き換へたものの外に、幾つかの寫實的な戯曲を書いてゐる。その内最も成功したものは「人生の人質」である。併し、かれの寫實劇は唯表面だけが寫實主義なのであつて、實は全然象徴劇なのである。そして、その根本思想は、やはり夢と現實との――藝術と人生との――永遠の敵對なのである。

（この文は John Cournos 研究に負ふところが多い。記してその據るところを明にして置く。）

マラルメと新戯曲

或晩、私は先生に向つて、近頃どういふ新作に取りかかつてをられるか訊いて見た。

『戯曲。』と先生は目に見えるプライドをもつて答へられた。

その晩、吾々は芝居の話をしてゐた。先生は Alexandrine vers で沙翁劇を復興しようとしたヰクトル・ユゴォの愚を、頻に笑つてをられた。

『では、先生のその戯曲といふのは全然「エルナニイ」のやうなものではないのですね。』

『全然さうぢやない。』と、尻尾の卷きあがつた犬の吠えるやうな聲で、先生は答へられた。

『幾幕物なのです。』

『三幕。』

『人物は幾人出るのです。』

『二人。僕と風と。』

場面はいづれ單純極まるものに相違ないとは思つたが、それまで訊くのは不躾だと思つて、默つて向うから話すのを待つてゐた。

『一人の青年が荒廢した城の中で夢想してゐる。夢想また夢想だ……戰爭を夢想する、決鬪を夢想する、遠い海での冒險を夢想する……人生その者を夢想する……自分の生涯を夢想する……いろいろな計畫をする、そして祖先に向つて自分の歩むべき道を示してくれと祈る。併し、いつもこれに答へるものは古い塔を吹く風ばかりだ。古い塔を吹く風は、いつも佛蘭西語で「ヰ……ヰ」(然り)と囁かうとする。夢想家は耳を傾ける……風の音が言はうとしてゐるのは、確に「然り」といふ詞だか、どうだか、よく分からないで。』

マラルメは幾度も私にこの戲曲の話をした。そして一層この劇詩で遣らせるつもりですと私が訊くと、いつもかう答へた。一座を組んで、自分でこの戲曲の主人公を勤めながら、佛蘭西中の町々を歩きたいと。かれは詩人が自分の作の見世物師 mountebank になるといふ考を餘程面白く思つてゐたらしい。

以上はジョオジ・ムウアが書いた「マラルメ追懷錄」“Souvenir sur Mallarmé” の一節だ。(全部の飜譯はフィラデルフィアで四季に出る “Butterfly” の去年の夏の號に出てゐる) Mountebank といふ詞のあとには “J'emploie le mot saltimbanque plutôt qu'interprète, parce que Mallarmé aimait ce mot” といふ脚註がついてゐる。saltimbanque 即ち mountebank である。

この追懐記の一節を引いて、アレン・カアリック Allen Carric といふ人が次のやうな說を述べてゐる。

マラルメが自分の作を戯曲として語つたのは果して正しいだらうか。賢明な人は、鈍感と笑はれる危険を冒してもきつとかう訊くだらう。マラルメがさう感じたのは果して正しいだらうか。「幾幕物なのです。」「三幕です。……」「人物は幾人出るのです。」「二人。僕と風と。」「風が何を言ふのです。」「(言……)」と言はうとするのだ。殺傷もない。筋もない、活動もなければ、人物もない。單に一人の人間の靈魂と風の靈魂とがあるばかりだ。

ヰリアム・アアチヤ氏はこれに就いて何と言ふだらう。マックス・ビアボオム氏は何と言ふだらう。ヲオクレエ氏はどう言ふだらう。ペン…氏はどう言ふだらう。カラ…スは何と言ふだらう……これらの諸氏は總て英吉利劇壇の識者である、英吉利戯曲の指導者である、保姆である。サア・…クルはこの戯曲をよく考へて見るだらう。ミス・ブロムは何か穴をほじるだらう。たうとう…は總てを巧い洒落だとして笑つてしまふだらう。きつとさうに違ひない。しかも考へて見る事は何もないのだ。ほじる穴は一つもないのだ、笑ふところは少しもないのだ、マラルメの言ふところは新戯曲の精髓である。

かれが爲ようと思つた事は、新しい演劇を興す事だつた。かれはいつもかう答へた。一座を組んで、方々旅行しながら、自分でこの戯曲の主人公を勤めつつ佛蘭西中の町々を歩きたいと。かれは詩人が自分の作の見世物師となるといふ考を餘程面白く思つてゐたらしい。かれは mountebank といふ詞を愛した、そして、その詞の發音をよく知つてゐた。今日の役者は mountebank と呼ばれると、憤慨する。だから、今日は戯曲も演劇もまるで裏返しになつてゐるのだ。

前に擧げた批評家の内に、作者たる詩人が役者の仲間にはひつて舞臺に出るといふ旅役者の一隊を受け入れてくれる人が一人でもあらうか、かれらが毎晩時間をくだらなく過ごしてしまふ莫迦らしい劇場よりは、この旅役者の一隊のなかが、劇にとつて、遙に正直な直進的な搖籃であるといふ事を見る者が一人でもあらうか。

悲しいかな、これらの批評家は常に自分の信じないものを支へようとして骨を折つてゐる。

私は嘗てこれらの批評家の一人に向つて、なぜ自分の雜誌に筆を執つて、英吉利劇壇の最劣さを暴露する權利をつかまへないのかと訊いて見た事がある。その答はかうであつた。「さういふ事は私より若い人に讓つて置けば好いでせう。」この人は自分で自分を年寄にしてゐるのだ。アリストファアネスの「蜂」の中にかういふ文句がある——

What 's the use of old men now ?

Useless are we, useless are we ?
Jeered as we walk along the street,
Supers are we to every one,

Elderly affidavits.

バアナアド・ショォ氏が近頃 The Mask といふ雜誌にかういふ事を書いた。「自分の性質を孤獨的に守る程、藝術家にとつて悪い事はない。」又加へて言つた。「アアホングの孤獨は、即ち自分一人で生きようとした計畫は、かれの劇場の沒落に終つた。」私は言ひたい。この沒落は全く反對の理由から來た。そして、かれが若しマラルメのやうに自分だけで生きた人だつたら、かれの劇場は今日も尚生きてゐるだらうと。成程マラルメはバアナアド・ショォ氏の謂はゆる「多少痴愚な」藝術家の一人かも知れない……併し、然様な微細な區別は、マラルメとバアナアド・ショオとかう二人に任して置いて、二人の間で極めて貰ふ方が安全だ。

操人形に就いて

――アレクサンデル・ヘエジ――

きのふ私は私の俳優學校の生徒にかういふ質問をかけた。

「君達は操人形を自然だと思ひますか」

「思ひません。」

と彼等は一齊に答へた。

「何ですと。」

私は怒つて答へた。

「自然ではないと言ふのですか。」

操人形の總ての動作は、完全な聲で自分の持つてゐる天性を表出します。

若し一つの機械が人間の眞似をして動かうとするのであつたら、それは不自然でありませう。

私の言ふ事をよくお聽きなさい。

操人形は自然以上です。

操人形は様式といふものを持つてゐます……即ち、表現の統一（Unity of Expression）を持つてゐます。

それ故、人形芝居が本當の芝居なのです。」

露西亞舞踊團と畫家

舞踊を舞踊それ自身として見る時代は過ぎた。

衣裳、舞臺照明。舞臺裝置。

この三つの者なしには、もう舞踊が舞踊として考へられなくなつた。以前にも、舞踊の爲に、この三つのものが存在しないではなかつた。併し、それは單に舞踊の附屬物であつた、Staffage であつた。ところが、今では、もうそれが舞踊の本質へはひつて來た。それを取り除いては藝術的價値を全うする事が出來ない。舞踊その者の一部分をなして來たのである。

或舞踊家が裸體で自然の日光の下で踊つたとしても、その裸體が一つの「衣裳」として考へられ、その日光が一つの「舞臺照明」として考へられる時代が來たのである。（Frank Thiess: Der Tanz als Kunstwerk 參照）

この新しい「舞踊美學」が建設せられたのは、明に今から十二年前に、始めて西歐羅巴に露西亞の舞踊團 Ballets Russes を組織統率して來た Serge de Diaghilev の功績である。

私がヂヤギレフ舞踊團の事業を巴里のシヤンゼリゼエ劇場で見たのは千九百十三年　この年及び

その翌年がバレエ・リユツスの全盛期であつた――の六月であつた。

その頃、この舞踊團と密接な關係を結んで、最も多くの爲事をしてゐた畫家は、有名な Leon Bakst であつた。

バクストのこの舞踊團の爲にした事は、主として衣裳と舞臺裝置の考案だつた。併し、彼の衣裳や彼の舞臺裝置は決して音樂や舞踊を離れたものではなかつた。彼の舞臺裝置は音樂の伴奏をした。彼の衣裳は舞踊なしには衣裳にならなかつた。（彼の衣裳下圖が必ず或舞踊の姿勢に於いて書かれてゐるのを注意するが好い。）一千九百十七年の“Les Femmes de Bonne Humeur”を除いて、彼がこの舞踊團の爲にした爲事は、主として一千九百十年から一千九百十四年の間にあつた。

バクストの藝術のキイノオトは佛蘭西語で言ふ volupté と luxe とである。色彩の擾亂である。例へば、深紅と橙黄と紫と薔薇色と青との旋風に、褐色と金と銀とが勢を添へて、綠の幕の背景に吹き當てるのだ。

私が始めてバクストの舞臺裝置に接したのは、露西亞舞踊團ではなかつた。その頃巴里のシヤトレエ座で、伊太利のダンヌンチヨが女優イイダ・ルビンスティンの爲に佛蘭西語で書いた劇“La Pisanelle”が上場されてゐた。その衣裳と舞臺裝置がやはりバクストのものだつた。私は先づそれを見たのである。そして、その第一幕（序曲の次ぎに來る）の海岸の夕映に於いて、バクストの色彩の强

烈さに日本人の小さい弱い魂の目を眩ましたのである。總てが深紅だつた。海も、船も、帆柱も、帆綱も、岩も、石も、砂も——總てが破壊的に深紅だつた。

　バクストが露西亞舞踊團の爲にした早い時代の作で最も有名なのは「Schéhérazade」である。私は先づこれをシャンゼリゼエ劇場で見る事が出來た。これはリムスキイ・コルサコフがアラビア夜話を題材にして作つた、シムフオニイを基にして、バクスト自身と舞踊家のフオオキンとが合作した一幕物の舞踊劇で、それにバクストが衣裳と舞臺裝置とを考案したものである。

　それは筋から言つても、舞踊から言つても、色彩から言つても、到底「道成寺」の踊に堪へるものではなかつた。完全な一破壊の藝術」だつた。ニジンスキイの黒奴がシャハリヤアの王妃ゾベイイデに戯れる場面などは、十年後の今日想ひ出して見ても shocking である。

　併しながら、烈しく相反した色彩を集め纏ひ交ぜて、そこから調和的な或全きものを作り出す手腕に至つては、歐羅巴人にとつてもそれが或暗示であつた事は爭はれない。況や感覺の微弱な日本人たる私どもの驚異に於いてをやである。

「シエヘラザアド」に次いでのバクストの早い時代の重要な作は「Cléopâtre」である。これはアレンスキイ、タネイエフ、リムスキイ・コルサコフ、グリンカ、グラヅウノフなどの音樂を基にしてフオオキンが作つた一幕物の舞踊劇である。バクストはこれの爲にも衣裳と舞臺裝置を考案した。併し、こ

れには「シエヘラザァド」の時より、ずつとデリケエトな色彩考案が見られる。純な薔薇色と金色とで畫かれた寺院。その柱と柱との間からナイル河の緣がほんのり少し覗いてゐる。この舞踊を見て、誰もが忘れる事が出來ないのは、女王登場の際の怪奇な美しさである——金と象牙の櫃から木乃伊の形をしたもいが取り出される。木乃伊の包まれてゐる大きな薄衣が一枚一枚だんだんに剝ぎ取られる。さうして、終にクレオパアトルがその姿を現す。この考案は、やがて來る劇の高潮に對して、誠によき準備をなすものだと言つて好い。

衣裳には殊に著しいものはなかつた。奴隷の純白なリネン、希臘の娘の型を置いた着物などが最上のものだつた。併し、細部に亙つた全部がバクストの長月日の愛のある研究の結果だつた。そして、それがこの舞踊劇の持つ重大な二つの缺點を救つた。缺點とは何だ。一つはアレンスキイの音樂の二流的に墮してゐる事である。一つはこの舞踊劇のテエマが元來舞踊的でない事である。それは女主人公であるクレオパアトルが初から終まで少しも踊らないのでも分かる。それ故、總ての舞踊が單なる di-ve tissement になつてしまつた。

この舞踊劇では、舞踊より寧クレオパアトルとその從者達の動きが面白かつた。古い埃及の繪に屢見らゝる人間の profile が驚くべき程忠實に再現せられ、それが場景に著しい效果を齎したからである。併し、これは一旦創められれば、誰にでも直ぐ眞似る事が出來る事なので、この作が發表せられ

てからといふものは、いつ何處の國でも東洋劇とさへ言へば、このクレオパアトルの行列の模倣なしには濟まさなくなつたのは、悲しい事である。

私はこの舞踊劇を巴里では見る事が出來なかつた。併し、偶然にも瑞典のストックホルムの王立オペラ劇場で見る事が出來た。舞踊者は座附のものだつたが、フオキンだけが自分で監督に出張して來てゐた。衣裳背景も勿論バックストのそれだつた。

この舞踊劇の背景は一千九百十八年に、Robert Delaunay に依つて新しくかき變へられたさうである。ドロオネイの其色彩がもつと烈しくて、衣裳が重さに過ぎたらしい。舞踊者全部の衣裳がそれに合ふやうに作り變へられたら、或は見られたかも知れないが、變つたのはクレオパアトルの衣裳だけだつたので、他の者はみんなその獰猛な背景に喫ひ込まれてしまつたといふ評がある。

その次ぎにバックストのした仕事で有名なのは「Thamar」であるが、不幸にして私はこれを見る機會がなかつた。物の本に依ると、これもバックスト自身がバラキレフの音樂に動かされて案出した舞踊劇で、フオキンが振附をしたものである。衣裳と舞臺裝置は勿論バックストが考へたのであるが、彼がこれでした事は「クレオパアトル」でした事より高い水平線にあると言はれてゐる。線と色とが前よりは抑制されて用ひられ、前より細かい空想を持つて現れてゐると言はれてゐる。この舞踊劇の題材とするところは日本の俗說に於ける「吉田御殿」と全く同じであるが、バックストは妃タマアルの住む

御殿の壁を恐ろしく高くして、そこに住む女の群の言ひ知らぬ殘酷さを反響させたと言はれてゐる。殊に名高いのは、見知らぬ客と妃の臣下達の大きな黑い引廻しの外套で、これが女達の赤や青の中へはひつて來ると、もうそこに急迫する悲劇の空氣が醸されたといふことである。

『シエヘラザアド』と、『クレオパアトル』と、この『タマアル』とか、erotic な露西亞舞踊劇の三つの代表作であると言はれる。いづれも東方の王妃の愛欲の暴風とその愛人の殘虐な殺戮を取扱つたものであるが、中でも最も凄慘なのが、最後の『タマアル』だと言はれる。それ故英吉利などの道學者流は、露西亞舞踊劇を以て廢頽墮落の藝術なりとした。バクストは erotomaniac（色情狂）を以て目せられた。

併し、バクストの藝術の優越は、必ずしもこの方面にのみあるのではない。既に私が見たものにも『Carnaval』がある。これは前の名高い三部曲の肉感的な東洋主義に對して、烈しい反照をなすものである。罌粟の花から月見草への轉換である。音樂はシユマンの原作をリムスキイ・コルサコフ、リアドフ、チエレピン、グラヅウノフなどがオオケストラに編曲したもので、振はやはりフオオキンが附けたものである。これには舞踊劇の稱がなくて、Pantomim-Ballet の名がつけてある。千八百三十年代の單純な美しい空想的な作品で、舞臺裝置は思ひ切つて高く釣つた無地の青い幕と小さな縞模様のある長椅子とだけである。その前で、手の隱れる程長い袖をしたピエロオと狡猾その者のやうに縞

まつた着物を着たアルルカンと傘のやうに裾の開いたコロンビイヌとが、人形のやうに人の世の永遠な戀のいきごつを踊るのである。

「Spectre de la Rose」（「薔薇の幽靈」）にも、バクストの優れた淡彩が見られる。バクストはこの舞臺裝置のインスピレエションをミユンヒエンで得たと言はれる。白い細い窓框も、高い壁の灰に暖かな模樣も、一つ置かれた足の細い可愛い長椅子も、もう言へば、正しくミユンヒエン式である。この「Tableau Chorégraphique」（ここにはかういふ面白い名稱がある）は、エエベルの名高い「ワルツへの招待」を基にして、テオフイル・ゴオチエの詩から Jean Louis Vaudoyer が案を立てて、それにフオキンが振を附けたものである。舞踏會から疲れて歸つた少女が長椅子に凭つて眠ると、月光のさす窓から薔薇の幽靈が飛び込んで來て眠つてゐる少女と踊を踊る。夜が明けて薔薇の幽靈が窓から庭へ逃げて行くといふだけのものであるが、これはニジンスキイの優れた飛躍で名高くなつたものである。ニジンスキイがゐなくなつてから、もう踊る者はなくなつた。

その次ぎに來るのが「Narcisse」であるが、これも私は見る事が出來なかつた。バクストの三つの希臘研究の最初のものであるが、チエレピンの音樂の外には、餘り著しいものがなかつたらしい。舞踊も退屈だつたと言はれてゐる。併し、バクストが企てた衣裳の希臘式主題の變調には、著しく清新で知的なものがあつたと言はれる。「クレオパアトル」で試みに彼が用ひた型置きの白いリネンは、この

作で更に一歩を進めた。バクストは正しい純白を捨てて、型を置く布地に自由な色を使つた。それに依つて、古典的なバレェの單調が、何等の考證的正確を犧牲にする事なしに救はれたと言はれてゐる。『ナルシッス』の舞臺裝置は、バクストが試みた最初の空想的風景畫であつた。しかも、彼はこれに依つて、彼が優れた樹木畫家である事を現した。殊に好もしいのは、その重い調子の鳥の羽のやうな木の葉で、これはやがて後の "Jeux" にも "L'Après Midi" にも見られるものだつた。

だが、ナルシッス自身の扮裝は失敗だつた。そのチュニックは短きに過ぎ、その髮の毛は長きに過ぎたと言はれる。その足は力强い男子の足であり、その他は魯鈍な娘であつたと言はれてゐる。

しかも、この作はその次ぎに出來た "Daphnis et Chloé" より世間では歡迎せられたと言ふことである。私は『ナルシッス』を見てゐないから、その優劣は分からぬが、『ダフニスとクロエ』は私の見たものの內、私にとつては最も優れたものの一つであつた。曲はモオリス・ラヱルである。フオオキンが筋を立てて、振を附けたもので、これには Symphonie chorégraphique の名が附してある。海賊にさらはれた、羊飼ダフニスの戀人クロエが、又神の惠みで縛めを解かれて歸つて來るといふだけのものであるが、第二幕の海賊の巢窟も面白いし、殊に最後の第三幕で、村の男女が狂喜して亂舞する中に、ニジンスキイのダフニスとカルサヰナのクロエが、靜に相擁して身動きもせずに目と目を見合ふ所などは、幾百語にも優る情趣があつたと覺えてゐる。バクストの背景や衣裳にも、以前の作に數

段の進歩が見られた。併し、なぜかこの作は一千九百十四年以後、プログラムに見られなくなつた。

この時代のものに、ニジンスキイの傑作、又或意味に於いてバクストの傑作 "L'Après Midi d'un Faun" (「フォンの午後」) がある。それを私は見た。曲はステファン・マラルメの詩に動かされてクロオド・ドビュッシイが書いた Prélude、舞踊はニジンスキイ自身の案になるものである。選まれた時代はアクロポリスの Chorae のそれである。辮髮に編まれた様式的な髮の毛と長い純正な着物とが、舞踊者の硬い姿勢や角のある動きとよく合つた。フォオンは裸體で、金を塗つた髮の毛と角とを持つてゐた。そしてその體には所々に奇怪な紫の斑があつた。唯、背景は悪かつた。人物の古代的な感じに對して、もつと様式的なものが欲しかつた。バクストが描いた豐富な南方的の風景よりもつと自然でないものが欲しかつた。この美しい舞踊は、ニジンスキイでなければ踊れぬものであるらしい。彼が舞臺を去ると同時に、もうプログラムの上に見られなくなつた。

私は見なかつたが、その次ぎに "Papillons" といふのがある。書物の記載に依ると、「カルナヷル」の稍複雜したものであるらしい。併し、何等の新奇はないと記されてあつた。

その次ぎに出來た "Le Dieu Bleu" (「青い神」) ——これも私は見なかつたが、批評に依ると、明な失敗であつたらしい。筋も面白くないし、レエナルド・ハアンが依囑されて特に書いた音樂も好くなかつたと言はれてゐる。併し、バクストのした爲事は決して以前のものに劣らなかつたのである。燈

黄色の山陰の舞臺裝置も、印度の佛像から案出した衣裳も、それ自身としては極めて價値のあるものだつた。圖案もあざやかに、色彩も輝かしく、新奇な意匠にも富んでゐて、しかも彼の時として陷る誇張から救はれてゐたと言はれてゐる。

それは明にバクストの不運だつた。かういつた不運は屢彼に來た。ダンヌンチョの『聖セバスチアン』の爲に働いた時もさうだつた。氣紛れな女優（イイダ・ルビンスティン）は八回か十回この作を演ずると、直ぐに倦きてしまつて、忽ちそれを嘲り捨ててしまつたのである。バクストが苦心した衣裳も舞臺裝置も、子供が倦きた玩具のやうに投げ捨ててしまはれたのである。この女優はバクストが彼女の爲に意匠した他の三つの作をも、同じやうに取扱つた。一つはエルハアレンの『スパルタのヘレエヌ』で、ド・セエラツクが音樂を書いたもの、一つはワイルドの『サロメ』で、グラヅウノフが音樂を書いたもの、一つは私の見たダンヌンチョの『ラ、ピサネル』で、ピッツエッヂが音樂を書いたものである。その四五年後にも、バクストは又この不運に會つたと言はれてゐる。或劇場に頼まれて『アラヂン』の改作に意匠をしたのであつたが、その劇場が破産した爲に、これは終に世に出ずにしまつたのである。

一千九百十三年には、ドビユツシイの "Jeux" の爲に、樹木の茂つた或庭園の舞臺裝置をした。衣裳は現代の單純な白いテニス服だつた。これはニジンスキイの後にもバレエ・スエドワのボルランな

どが演じてゐるやうである。但し私はニジンスキイのも見なかつた。

私が日本へ歸つてから後（一千九百十四年）のものに、"Joseph" がある。これも見物としては立派だつたが、その立派な事が破壞だつたと言はれてゐる。音樂も背景も衣裳も、餘りに精巧に過ぎた。その音樂の一小節も、舞踊の一節も、人の記憶に殘らなかつた。唯、ぼろぼろな羊の毛皮を着た、捨てられた少年の、如何にも若々しく、如何にも感傷的なのが、人の目に附いただけだと記されてゐる。

この舞踊劇は決して再び見られなかつたが、その少年はそれから四年經つて又舞臺の上へ歸つて來た。それがフォオキン、ニジンスキイの爭ふべからざる後繼者であり、現今のヂャギレフ舞踊團の大立物であるレオニイド・マッシイヌである。

全體としての「ジョセフ」の評判は惡かつたが、バクスト及び大廣間の意匠をしたセルトの評判はそんなに惡くなかつた。バクストは十六世紀のヱネチア風に總てを考案した。殊に衣裳にはバクスト獨特の新奇があつた。そして如何なる時代のものを取扱つても、彼が常に與へるところの、獨自な風韻があつた。

それから三年經つて、バクストは舞踊劇 "Les Femmes de Bonne Humeur"（「上機嫌の女房達」）を完成した。これは一千九百十七年に始めて巴里で上場された。曲はゴルドニ、スカアラッチ、ロンギなどのものから編まれた。場面はヱネチアのピアッツァである。複雜した情的葛藤が非常な早さで事

を運ぶ。假面と變裝の物騒がしい事件が十八世紀初期の空氣を如實に描き出すと記されてゐる――マツシィヌとトムマシニとバクストとの合作である。

この作には動きが多過ぎたと言はれてゐる。踊つてゐない人物でも、手や足で拍子を取る。終には演者の焦燥が舞臺から看客席へ及ぶ。そして、幕が降りると、みんなはつとするとまで書いてある。

バクストのした爲事も稍失敗だつた。窓とバルコニイのパアスペクチウの惡かつた事が、美しい場面を傷つけた。十八世紀風の衣裳の品質が、スカァラッチの音樂の陶器のやうな完全さにはとても敵はなかつた。併し、それら細部の缺點はあつても、全體としてはなかなか優れたものであつた。舞踊も全體としてはこの舞踊團の作の内で高い地位を占むべきものであつた。豪奢な伯爵夫人の物々しい道化振りや乞食の形の面白さや、白い假面を被つた提琴彈きなどには長く忘れ難いものがあると記されてゐる。

私は餘りにバクストの事を書き過ぎた。露西亞舞踊團の爲に最も多くの爲事をしたのはバクストであるが、その他にもこの舞踊團の爲に働いた第一流の畫家は澤山にある。現に私が見たものにも、"Sylphides" や "Petroushka" の意匠をしたアレクサンドル・ベノア（露西亞繪畫史の著者で、バレエ・リユッスの爲には、その外 "Pavillon d' Armide" の意匠をしてゐる）がある。"Prince Igor" の爲に意匠をしたニコライ・レエリッヒ（私の見ないものに "Sacre de Printemps" がある）"La Tragedie de

"Salomé" の爲に衣裳舞臺裝置の下圖を書いたスウデイキンがある。

その外、今日までにこの舞踊團の爲に働いた畫家には、「シエヘテザアド」の序曲の爲に幕をかいたセロフ（イイダ・ルビンスティンの大膽な裸體畫をかいたので有名な人）"Papillons" の或場面をかいたドブジンスキイ(莫斯科美術座の背景畫家)、歌劇 "Sadko" のバレエの爲に働いたアニスフエルド、"L'Oiseau de Feu" の意匠をしたゴロヰン、"Coq d'Or" や "La Liturgie" や "La Triana" や "Foire Russe" などの意匠をした女流ゴンチヤロワ、"Soleil de Nuit" や "Contes Russes" の意匠をしたラリオノフ、"Chant de Rossignol" の爲に、幕をかいたり衣裳の圖案をしたりしたアンリ・マチス、"La Boutique Fantastique" の爲に働いたドラアン、"Le Tricorne" や "Pulcinella" の爲に意匠をしたピカソオ、"Les Jardins d'Aranjuez" や "Le Astuzie Femminili" の意匠をしたセルト（これは「ジョセフ」の時に一寸名を出した）などがあるが、もう時にも紙にも制限があるので、これ以上何も書く事の出來ないのが遺憾である。ヂヤギレフが自國の畫家以外に畫家を求めると同時に、振付にも音樂にも他國のものを用ひるやうになつた經路にも、興味ある考察が出來さうであるが、それももう諦めなければならない。

國劇の將來

現在の日本では何が劇として一番持て囃されてゐるか、又何が劇壇の本流をなしてゐるかと言ひますと、德川時代の末期から傳承されたところの歌舞伎劇であると思ひます。歌舞伎劇の中には先つ俗にいふ世話狂言があります。卽ち並木五瓶や鶴屋南北などの書いたやうなものでありまして、その最後の大成者としては古川默阿彌があります。この默阿彌の作が今では一番廣く行はれてゐます。次は所謂竹本劇でありまして、これは人形芝居から生きた役者のやる芝居へ移つて來たもので、近松門左衞門だとか竹田出雲だとかいふ人の作で、たとへば、國性爺だとか寺小屋だとか盛綱陣屋たとかいふやうなものです。そのあとは昔でいふ所作事、卽ち歌舞伎役者のやる舞踊であります。たとへば、道成寺だとか六歌仙だとかいふものでありまして、昔は一つの狂言の中に綴り込まれたもので、獨立したものは少なかつたのですが、今日では大抵獨立した舞踊として演ぜられて居ります。歌舞伎劇と申せば、先つこの世話狂言と竹本劇と所作事の三つでありまして、これが今の日本の劇壇の本流を作つてゐるのです。他は九代目團十郎などのはじめた活歷物といふ一種の時代劇もありますが、これは言

ふに足りません。先づ以上の三種類と思へば間違ひはありません。さて、これらの演劇に從事してゐる者が所謂歌舞伎役者でありまして、現在では役者の内でもこれが一番社會的地位も高く多額の給料をもとり、一番好い劇場をも持つて居るのであります。

これは私共から見ますと、甚だ不思議な現象であります。一體芝居といふものは、日本支那等は別として、外國では時代と共に歩いて來たやうに思はれます。狭く言へば同じシエエクスピアのものを演ずるにしても、時代に依つてその演出法が變つて來てゐます。さうしなければ立ち行くものではないのです。なぜかと言ふと、芝居といふものは文盲の學問だからであります。これは俗に言ふことでありますが、學問的に言つても千古の眞理でありまして、芝居存在の重大な理由は實にここに存してゐるのです。詩や小說は文學の形式を通じて間接に表現して考へなければ感動を與へるものでありません。然るに芝居は「直接」に打つかつて來ます。それが原則です。それの爲、それが時代の精神と合はなければ、直接には參りません。その爲に脚本も時代時代で變ります。古典のものでも演出法に依つて時代の精神に訴へるといふのが、世界の演劇史の結論であります。然るに、日本の歌舞伎劇即ち舊劇の場合を見ますと、どうしてもこれが時代の精神や生活と一緒に歩いて來たもののやうには見えません。小說のやうなものでも明治になつて戲作者風の文語體から言文一致に變りました。併し硯友社時代には、その內容にも技巧にも、まだ戲作者風が殘つてゐましたが、自然主義文學が現れるやう

になつて、全く面目を變へました。文體內容共に變つたのです。今の小說の善惡は別問題として、小說か時代と共に步いて來てゐることだけはたしかです。歌や詩でもさうです。明治時代に現はれたのが外山博士などの新體詩でありまして、これが島崎藤村氏の「若菜集」となつて一時代を劃しましたが、今日では又內容も變り、感じ方、表現の方法も變つて參りました。併し、文學の場合では、古典は古典としてやはり價値を失ひません。竹取物語や源氏物語は言文一致に直さなくてもこの價値は減りません。それは文學といふものが、讀んで考へてはじめて感動を受ける性質の藝術だからであります。ところが、それが芝居となりますと、時代と共に是非とも變らなければならない本質を持つてゐるのです。多量に流動的な成分を持つてゐるのです。

　然るに、この一番時代と步調を共にしなければならないところの芝居といふ藝術が、我日本では一向時代と足並を揃へて居ないのであります。今日吾々が見るところの歌舞伎劇は、臺詞の言ひ廻しでも、動き方でも、決して吾々の生活に直接ではありません。內容にはまだ吾々の生活に觸れる部分がありますが、その表現は全く吾々の生活とは緣のないものであります。

　然るに、それにもかかはらず歌舞伎劇に對する日本人の愛著は甚だ強いものであります。時代精神や生活樣式が變つても、この愛著は決して衰へないのであります。どうして日本人はそんなに歌舞伎劇を愛するか、その理由は國粹主義を持つて來ても、保守主義を持つて來ても到底十分な說明にはなり

ませ ん。一體歌舞伎劇といふものが、今の時代に於いて、民衆的な藝術であるかと言ひますと、私はさうは思ひません。凡そ歌舞伎劇くらゐ豫備知識を要する劇はありません。嘗て或人が眞に歌舞伎劇を味はふには、聲色の一つぐらゐ遣れなければだめだと言ひましたが、これは眞理であります。何代目の何の誰はあすこでどういふ見得を切つたとか、あすこでどんな役をしたとかいふ所謂「型」の穿鑿、誰それの臺詞廻しは、ここのところでかうだつたとかいふやうなことを委しく知つてゐなければ、本當に歌舞伎劇を味はふことは出來ないのであります。よしさう言つた味は別にしても、竹本劇で太功記の十段目をやる。寺小屋をやる。その筋さへ今日の客には分からう筈がないのです。なぜと言へば、それらの狂言はいづれも長い狂言の一部を切りとつて出したもので、前後の關係を知らなければ、本當の筋は分らないのです。默阿彌の世話狂言でも、昔は芝居の時間が長かつたから作者の書いた通りをやつたものですが、今日では切りつめてやる。そこで筋がはつきり分からなくなるのであります。一體、今日では一日の芝居の時間といふものが、昔から見ると餘程短かくなつて居る。そこへ持つて來て、どんな見物がやつて來るか分からない。昔の江戸には芝居の見好者がありまして、興行方針も大抵は極まつてゐましたが、今日では江戸ッ兒といふものがなくなつた。諸國の人が芝居を見に來る。そこで、どういふ狂言を出したら當るか分からない。從つて芝居といふものがワライエチィ式といろ／＼なものを並べて、どれでもお氣に召したものをお取り下さいといふ風になつて來ました。

たとへば、歌舞伎座のやうなところでも、先づ最初に竹本劇の神靈矢口渡を据える、その次に現代の作である「信西」を置く、その次へ持つて來て十八番物の勸進帳を置く、最後に世話物の切られお富を並べるといふ風で一向統一がありません。つまり、いろ／＼な餌を並べて置いて、どれかに食ひつかせやうといふ考へです。時間の少いところへかう狂言を澤山並べるのですから、どの狂言も短縮されます。竹本劇などは一段だけ演ぜられながら、これさへ詰められるといふ有様で、世話狂言などでも昔は半日か一日かかつたものが、僅か一時間半か二時間までのものに詰められてしまふのです。ですから、筋も分からなくなる。その上に歌舞伎劇の本當の味が分からないと來ては、何が面白くて歌舞伎劇を見るのだか分かりません。それなのに、どうしてあんなに大勢の客が押しかけて來るのか、その理由は恐らく他にあるのだらうと思ひます。私はその理由を日本人の役者に對する傳統的な愛著に見出すのです。日本人殊に日本の都會人の役者に對する愛著といふものは、一寸世界に類がないと思ひます。歌舞伎劇の味であるとか芝居の筋であるとか、そんなものはどうでも好いので、唯役者の顏さへ見てゐさへすればそれで愉快だといふのが日本の芝居の見物の一般の傾向だと思ひます。

英吉利にクレメント・スコットといふ人があります。イプセンの芝居が倫敦ではじめて演ぜられた當時、これを攻擊したといふものですから先づ一時代前の人です。この人は日本の芝居を見たらしい。長崎でも見たし、東京では昔の歌舞伎座を見たらしい。頻にダンジロオ・ダンジロオと書いてゐるの

は團十郎のことらしい。見たのは櫻痴居士の「東鑑拜賀卷」で、團十郎の義時のことを書いてゐますが、殊に花道の引込みに感心してゐます。「ヱニスの商人」でシャイロックをアアヰングがやる時にでも。この花道を使つたら面白いだらうと言つてゐます。例の法廷の場で裁判に負けたシャイロックが絕望して引込むところなどに使つたら面白からうと言ふのです。ところで、スコットの日本の花道に對する解釋が面白い。日本人は役者が好きだから、少しでも長く役者を見てゐたい。だから、幕が締つても花道を使つて、幕外の引込みといふやうなものをやらせるのだと、かう言ふのです。これはなかなか穿つた說で、私なども子供の時分は役者が花道でしぐさをするのを、花道のすぐ下に座つて見るのが大好きでした。役者に咫尺したいといふのは日本人一般の傾向で、かの「かぶりつき」といふ舞臺のすぐ前の席を喜ぶ人があつたのも、一つはさういふ理由からだつたらうと思ひます。

外國でも、都會人には役者に對する愛著があります。併し、日本ほどではありません。日本人の歌舞伎劇に對する愛著は、役者に對する愛著だけであります。それが三百年來傳統的に深く浸込んでゐるのでありまして、さう考へて來ますと、心配になるのは現在の歌舞伎劇の將來です。あの五代目菊五郎、九代目團十郎といつた名優がなくなりましてから以後、日本に果してあれだけの名優が出たかどうかは疑問であります。實際團菊が沒した直後には、歌舞伎劇が殆んど亡びかけたのであります。ちやうど團菊の死んだ時が、所謂新派劇の勃興して來た時代でありまして、川上音二郎、高田實、藤

澤淺二郎などの名は、全國に宣傳されました。勿論、所謂新派劇の藝といふものは、歌舞伎劇の一種の變形ではありましたが、その形の變つたところが時代の要求に應じたのでせう。それに又實際高田實などといふ人の藝は、團十郎などの脈を引いた一種の腹藝でありまして、なかなか巧いものでした。舊派が衰へる。新派が盛になる。そこで、舊派の役者が新派の役者の眞似をするやうになりました。以前三崎町にありました東京座といふ芝居では、菊池幽芳の「己が罪」や「乳姉妹」小杉天外の「魔風戀風」などを、當時の芝翫即ち今の歌右衛門、當時の高麗藏即ち今の幸四郎、當時の猿之助即ち亡くなつた段四郎などがやつたものです。私は芝翫が海老茶の袴を穿いて出たり、高麗藏が角帽を冠つて大學生になつたり、猿之助が詰襟の洋服で自轉車を引いて出たりするのを見ました時は、もう團十郎菊五郎といふものを終局として、歌舞伎劇は滅びてしまふのかと思ひました。ところが、さしも盛だつた新派も興行宣傳の才があつた川上音二郎が死に、役者の方の大黒柱であつた高田實が死にますと、群雄割據になつて、その結果が團結の力を弱くする、そこへ持つて來て以前ほど藝術的努力をしなくなつたので、忽ちの内に風向きが變つて來ました。新派が衰へて來て又歌舞伎劇が盛になつて來ました。これは非常に面白い現象でありまして、その内に演劇藝術の眞理が遺憾なく示されてゐると思ひます。即ち團菊のゐなくなつた當時におきましてはこの名優達の印象が世間にはまだはつきりと殘つてゐたのです。ですから、その後を繼いで立つた芝翫がたとへ立役をして見たところで、男

たかが女だか分からないと言はれる。いくら猿之助の踊が巧くても、團十郎の足元にも寄りつけないとか、今の中車即ち當時の八百藏が活歴物をやつたところで團十郎だけの幅がないとか腹がないとか言はれるばかりで誰も本當で力こぶを入れて見に行くものがないのです。しかし、西洋の人が、役者は藝術は雪で作つた人形のやうなものだと言つたのは千古の眞理でありまして、一代を風靡した團菊の印象も時を經るに連れて、次第に薄らいで來たのであります。さて、さうなると側に比較するものがありませんから、中車の伊賀亮も先づ先代に似たと言ふことになり、私などは未だに厭だと思つて居りますが、歌右衞門の家康なども品があるなどと言はれるやうになりました。しかも、新派が衰へはじめる時期を見て、一時はそれに追從するのかと見えた歌舞伎役者が、勃然として自家の技藝に努力するやうになりましたので、終に歌舞伎劇が盛返すやうになりました。殊に不思議な現象は、一高や帝大の若い學生達が喜んで歌舞伎劇を見るやうになつたことです。これは一つには現代の生活と一番直接な關係を持つた內容を持つてるべき筈の新派劇がその使命をはたさないで、寧ろ舊劇その儘の模倣をこととしてゐるので、現代の芝居をやつてゐながら一向現代らしい生活內容を持つてゐないのを、若い人達にはぴつたり來ない。然るに、舞踊的な動作と裝飾藝術な舞臺と韻文的な詞の表現を持つた歌舞伎劇は、味はひにくいものではあるが、その藝術的な點に於いて新派よりはずつと深く若い人達の心を動かしたに違ひないのです。かうして若い人達が舊劇を愛するやうになる。年をとつた人

もう亡くなつた團菊のことをいつまで考へてゐても爲方がない。まあ、歌右衞門や羽左衞門で我慢をしやうといふやうなことになつて、一旦は滅びるかと思つたものが、滅びずにたうとう今日に立ち至つたのです。

併し、先程も申す通り、今日の舊劇好きは芝居の筋も本當には知つてゐないし、本常の歌舞伎劇の味なども分かつてゐるのではないのです。それでは非常に秀れた役者がゐるかといふと、それは甚だ疑問です。今日歌舞伎劇が盛んなのは唯役者にあこがれる、役者が見たいといふだけの客が澤山にあるからでありまして、極端に言へば出し物や役者の藝そのものはどうでも好くなつて來てゐるのです。これが歌舞伎劇の將來にとつて甚だ危險に思はれる點です。

ところで、今まで述べたのは、外部から見た歌舞伎劇の存亡論でありますが、これを内から見ても、歌舞伎劇は今餘程危險な地位に立つてゐると思ひます。まづ第一に考へられるのは、歌舞伎劇の世界的特色と言つても好い女形の問題です。女形といふものが非常に拂底である。まことに好い女形が少い。將來の歌舞伎劇壇を今の老俳優から受けとるのは、先づ左團次、菊五郎、吉右衞門の三人でありませうが、この三人はいづれも實際自分の相手として不足のないだけの女形を持つてゐない。左團次といふものには前から松蔦といふものがゐまして、表向きは困つてゐないやうに見えますが、併し、左團次自身は滿足してゐないのです。

以前松蔦といふ人は、娘形として鳴らした人ですが、もう娘形には老け過ぎて來た。芝鶴といふのもゐるが、これはまだ物にならない。菊五郎といふ人も、菊次郎がゐる時分は好かつたが、これが歿してから直侍や清心はやれなくなつた。菊次郎が死ぬと同時に、菊五郎は二番目狂言を封じられてしまつた形です。榮三郎や男女藏がその相手になれるかは、まだいつのことだか分からない。吉右衞門は弟の時藏を女形に仕立てて、これを相手にしてやつてゐるがこれはまだ不滿足であらうと思ひます。かういふわけで、歌舞伎の女形は一人好い人がなくなると、あとは出て來ない。歌右衞門は自分の息子の福助を立派な女形に仕立て上げようとしてゐる。梅幸も榮三郎を熱心に育ててゐます。名門名家には、まださういふことが行はれてゐるが、亡くなつた菊次郎のやうに、素人から進んでなる人がない。又下廻りにも今のところ有望の人はない、この女形が缺亡して來たといふ原因は、舊劇そのものの大きな弱點でありまして、即ち歌舞伎役者の生活が到底時代精神とは步調を一つにして行くことが出來ないからであります。昔は、女形といふものは本當の女の生活と同じ生活をしてゐたものでありまして、針仕事もやれば、姐さん冠りで掃除もする、極端なのは女湯へまで行つたさうですが、今日ではそんな馬鹿氣たことは出來ません。總て舞臺と私生活とは離れて來るやうになりました。勿論、舞臺の藝は舞臺の藝で、家庭の生活とは何の關係もないやうなものでありますが、やはり舞臺と生活が餘りに離れるといふことは、如何かと思ひます。舊役者が獵銃を肩にして狩に出掛ける、ベエスボオルの試

合せするといふやうなことは、舞臺の爲に害はあつても決して利益はなからうと思はれます。

もう一つ歌舞伎劇にとつて困ることは、今の役者の頭であります。鈍いのではありません。頭が好過ぎるのです。理窟に合はないものはやれない。「さうはやれない、氣がさす」といふやうなことをすぐに言ふのです。ところが歌舞伎劇といふものは、もともと理窟に合つたものではありません。寧ろ理窟に合はないところが歌舞伎劇の妙味でありまして、歌舞伎劇を理窟で論ぜられては、元も子もなくなつてしまひます。最近に邦樂座で吉右衛門、時藏などが、並木五瓶の「隅田春藝者氣質」即ち梅の由兵衛の狂言をやりました。例の長吉殺しの場は、度々吉右衛門もやつてをりますが、その殺しのあとの由兵衛の家をやりましたのはこの時がはじめてでしたが、その場で由兵衛が自分の殺した長吉の懐にあつた「淺次郎殿へ、姉小梅より」とある手紙を見て、淺次郎が奉公先で名を變へて長吉となつてゐたことを知り、女房小梅の實の弟を殺したことを悟るのでありますが、その場面で、血のついた着物をすびつに隠し、樒を内證で佛壇へ上げ、位牌に向つて「淺次郎殿へ、姉小梅より」といふ手紙の表書を讀むのです——奥に女房がゐるのに大きな聲で讀むのでありますが、これがどうしても讀めないと吉右衛門は言ふのです。ところが昔の芝居では平氣でそんなことをしてゐるのです。今の役者は理窟つぽいからそれが出來ないのです。私は吉右衛門に向つて「理窟で押してはいけない。奥へは聞えないつもりで大きな聲で讀み給へ」と言つたものでありますが、どうも吉右衛門にはそこが氣

持が悪かつたらしいのです。あれだけの役者でもそんな理窟つぽいところがある。雁次郎のやうな年をとつた役者でも、勘平が刀を腹へ突つ込んでから、あんなに長いことしやべられるものではないなどと申します。大阪の延若などは徹頭徹尾さうした理窟ばかり言ふのです。取りも直さず、これはリアリズムで、舊劇の馬鹿馬鹿しいやうなことがやれなくなつたのであります。ところが、舊劇の面白いのは、さう言つた馬鹿馬鹿しいところが面白いので、あの「暫」といふ狂言などは全然ノンセンス（無意味）であります。「暫」の面白さはノンセンスの面白さです。しかも、ノンセンスには立派に藝術的意義があるのです。それを今の歌舞伎役者は知らない。知らないで理窟を言ふのです。さう言つたわけですから、今の歌舞伎役者に本當に歌舞伎の美を知つてもゐなければ、これに對する宗教的な信仰もあるわけではないのです。歌舞伎劇の將來に就いて、これ程危險なことが又とありませうか。

それから、先達、守田勘彌も誰かに話してゐたやうですが、端役をやる巧い役者が少くなつたといふこと――即ち松助などがそれで、全體直侍の狂言の按摩丈賀などといふものは、所謂端役で決して之れを賣物にするといふやうな大した役ではないのでありますが、さういふ役をやる役者がなくなつたので、自然それが賣物になるといふやうなわけです。「勸進帳」などを見ましても、この頃では番卒の滿足にやれる役者がない。「矢口」を見ても、六藏のやれる役者がないといふやうなわけで、かういふ點も歌舞伎劇の將來を餘程危くすると思ひます。それから、所謂「所作立」即ち舞踊的な立廻りを

見事に役する者もなくなつて來た。ドンホの綺麗に切れる役者も數へる程になつたといふやうなことも、どれ程歌舞伎劇にとつて心細いか知れません。

それでは、この滅び行く歌舞伎劇に代るものはなんでありませうか。新派劇は到底更生の見込みはありません。劍劇はどうでせう。それも勿論長くは續きますまい。又長く續かせてはならない種類の芝居です。先づ今のところでは歌舞伎劇から出發した新歌舞伎劇――さう言つたものが當分は續いて行くだらうと思ひますが、それとてもいつまで續くかは問題です。

それで、日本の國劇は將來どうなるかと言ふとこれらのものとは全く別な或種の新しい芝居が生れて來なければならないと思ひます。それは歌舞伎劇でもなく、新派劇でもなく、世界の演劇的傳統を基礎とし、同時に日本の傳統を現代化した或新らしい芝居であらうと思ひます。私の言ふことは甚だ朦朧として居りますが、その朦朧としてゐるものは、既に日本の劇壇の一角で著々その形を現はさうとしてをります。それがどこから生れて來るか、今それがどこで産苦に會つてゐるか、それは申し上げません、皆さんの明察に任せようと思ひます。

演劇と社會

わたしはけふ實はこの芝居と社會との關係、もう少しやかましく申すならば、芝居といふものは、社會のどういふところに基礎を置いてゐるか、即ち演劇の社會的基礎といふやうなお話を少し系統を立ててお話しするつもりでありましたが、十分その用意も出來ませんでしたし、時間も澤山にありませんから唯思ひついた儘を、きれぎれに申し上げるだけにとめやうと思ひます。

一體、演劇と社會――非常に大きな問題でありまして、たとひ時間がありましても、二時間や三時間でお話が出來るものではないと思ひます。そこで唯一つ二つの問題を提供して、皆さんに考へて戴きたいと思ふのであります。

先達て、或學生の集りへ參りましたところが、私の話が濟みましたあとで、或學生が質問をいたしました。その質問は、演劇は何の爲に存在するか――かう言ふ質問でありました。芝居といふものはなんの爲にあるか。問は甚だ簡單でありますが、答は非常にむつかしいのであります。私も餘り突然な質問でありましたので、一時は答に困りましたが、ふと、その時私の頭腦に浮んで來た詞があり

ます——それはEi blot til Lyst といふ詞であります。

この詞については、少々謂れがありますので、その謂れをこれから申し上げます。今から約十二三年前に丁抹といふ国へ私が行つたことがあります。その丁抹の首府のコペンハアゲンといふところに、王様が保護してゐる劇場があります。その劇場で一晩芝居を見たことがあります。芝居はイブセンの書いたもので「ペエア・ギユント」といふロマンチツクなもので、有名な女優のペチイ・ヘンニングスがペエアの母に扮するといふので大評判でありました。その芝居を見ました時に、その劇場の舞臺の額椽に、今申した Ei blot til Lyst といふ詞が書いてあつたのです。舞臺の額椽の上に字の書いてあるといふことは、歐羅巴では珍らしいことです。日本では、よく昔寄席の高座の上や、芝居の舞臺の上に名家の書いた額が懸かつてゐたことがありましたが、この頃では、日本にも餘りないやうです。歐羅巴では無論珍しいばかりが、その詞の意味がまるで私には讀めません。丁抹の詞には違ひないが、なんのことやら分りません。それから宿屋へ歸つて字引を引いて見て、それを一字一字綴つて見ました。英語に直して見ると、Not only for Amusement 即ち「娯樂の爲のみではない」といふ意味になるのです。私は非常に面白い詞だと思ひました。併し、親しく丁抹人にその意味を聞いたわけではありませんから安心はしませんでしたが、日本へ歸りました後英吉利の批評家であります、エドモンド・ゴスといふ人の書いた本を讀んで居りますと、計らずも、その Ei blot til Lyst といふ文字を見出し

ました。それから、そこを讀んで見ますと、やはりこれがコペンハアゲン王立劇場のことを書いた記事で、これがその劇場の舞臺の額椽の上に書いてある字で、「娛樂の爲のみではない」といふ意味だといふことがはつきり書いてありました。私は自分で字引で綴つて見た意味もあながち間違でなかつたことを喜ぶと共に、益この詞に興味を持ち始めました。

「娛樂の爲のみではない」――かういふ言葉になぜ興味を持ち始めたかと申しますと、私どもが學校を出るか出ない時分に、日本の芝居に對して、或革命的なことを考へ出しました。それは演劇は娛樂にあらずといふ主張で、それをなにか文章にも書きましたし、しやべりもいたしましたし、又人と議論もたびたびいたしました。併し、その頃は「演劇は娛樂でない」といふ一本槍で、外になんにも考へはありませんでした。ところがだんだん年を經し、いろいろの經驗もつみ、社會のことも少しは分かつて來て、芝居といふことに關しても以前よりは目が明いて來ますと、芝居といふものが娛樂でないといふことは言へない。娛樂であるには違ひない、けれども娛樂だけではないといふやうな議論に變つて參りました。

元來、娛樂といふものは、どういふものであるかと申しますと、人間が頭も何も使はずに、口をぽかんと明けて見てゐるとか、聞いてゐるとかすれば、それで濟むものが、眞の娛樂といふものだと思ひます。それゆゑベエスボオルだとかロオンテニスであるとか、球突きであるとかいふものになると、

娛樂といふことは出來ない。あれは口を明いてぽかんとしてゐれば勝負に負けますし、唯見てゐるにしても頭腦を使はなければならないものです。娛樂といふものは、高いところで逆立ちでもしてゐるのを、口を明いてポカンと見てゐて、別に自分がやつて見やうといふ考へも起さなければ、自分がやつておつこつて怪我するだらうといふ考へも起さずに、唯口を明いて、ぼんやり見てゐるのが娛樂だらうと思ひます。どうも芝居といふものは、唯さういふ風に考へたくない。どうも娛樂だけではない。娛樂以上のものがある。娛樂ではあるかも知れないが、娛樂以上に何ものかがなければならないと思つてゐる時分に、丁度この詞に接したのであります。この詞が、外にどういふ意味を持つてゐるか知りませんが、兎に角「娛樂の爲のみではない」といふ文句は、演劇を說明するのに、一番好い詞だと思ひました。

それで話は前に戾りますが、私に向つて質問したその學生に向つて、私はこの文句を引用して、芝居といふものの存在理由を說明しました。さうしますと、學生はそれで滿足してくれましたが、併し、この「娛樂の爲のみではない」といふ詞にも、非常に復雜な意味が含まれてゐなければなりません。

そこで、芝居は先づ娛樂である。併し、娛樂だけのものではないとするなら、それでは、なんの爲に存在するのだと申しますと、大きくいへば、芝居がこの世の中に存在するのは、人類の爲である。併し、人類の爲に存在してゐるものが澤山ある。あらゆるものは、人類の爲に存在してゐるものであ

りますから、唯さうしたぼんやりしたことを以て演劇の定義にしてしまふことは出來ません。これを以てはつきりした演劇の定義とすることは、出來ないのであります。

そこで先づ芝居は娯樂であるといふことを認めて、娯樂以外に何があるかといふことを考へて見ますと、問題は非常に複雑でありますが、先づ第一に斯ういふことに氣がつくでせう。「吾々は舞臺の上に吾々と同じものを見る」——舞臺の上に自分といふものを見る。それは丁度吾々が、鏡に對して立つのと同じである。むかしから自惚鏡といつて、自分の顏を鏡にうつして、樂しんでゐる人もありますが、一般に見て、吾々は自分の顏を鏡で見たほど不愉快で、不安な感じに襲はれることはありません。これは同感者が澤山あるだらうと思ひます。單に顏であるとか形であるとか言ふ場合でも、さうであるのに、若し自分の精神や、自分の心が、鏡に映されたならばどうでせう。決してこれを面白がるわけにはゆきますまい。面白いかも知れないが決して唯面白いだけではないと思ひます。

第二には、舞臺の上に自分以外のものを見る——自分の廻りにゐるものを見る——自分が世の中に生きてゐるその周圍には、吾々と同じやうな人間が澤山生きてゐるし、電車に乘つても汽車へ乘つても、隣りに坐つてゐる人が、どういふ境遇にゐて、どういふ生活をして、どういふ心理狀態であるか、誰も考へる人はありません。それが芝居だといふと舞臺の上に自分と同じやうなものを見るばかりでなく、自分の周圍には、一體どんな人間がゐるかといふことが分つてくる。極端な例を言ふと、自分の

親のことや子供のことを少しも考へなかつた人が、舞臺の上に演ぜられる芝居を見て、家庭に於ける自分の周圍といふものも考へるやうになります。かういふ風にふだん一向自分のことや自分の周圍を考へなかつた人が、芝居を見て自分を知り、自分の周圍を知るといふことは、どういふことになるかと言ひますと、これは取りも直さず「經驗」といふことになるのです。よく老人などが「經驗」といふことは、自分で味つて來たものでなければならないやうに言ひますが、「經驗」といふものは必ずしも自分がやつて來たことばかりを言ふのではありません。精神的に「經驗」するといふことも出來るのです。一晩の芝居で自分の周圍といふものを知ることに依つて、十年の「經驗」を得る場合もあるのであります。

それからもう少し歩を進めて申しますと、芝居の中には隨分空想的なものがあります。夢のやうな芝居があります。さういふ芝居の中にも非常に敏感な人は、自己及自己の周圍を見出しますが、たとひ敏感な人でなくとも想像力といふものを養ふ機緣にはなります。空想的な芝居を見ると、想像を逞うするのがあたりまへであります。想像といふことは日本では教育の方面でもどの方面でも一體に輕んぜられてをりますが、想像のない人生ほどみじめなものはないと思ひます。想像はやがて人間をして永遠の問題を考へさせます。今の自分だけではない、今より前の自分、今より後の自分といふものを考へさせます。かういふ風に參りますと、芝居といふものも、娛樂以外になかなかいろいろなことを

與へてくれるものであることが分ります。また、その他にも澤山なものを與へてくれますが、ごく大體のところを引つくるめて言つて、以上述べたやうなものであります。

それほど芝居といふものが人間にとつて大事なもの、重大な關係のあるものでありますが、その芝居が現今どういふ狀態にあるかといふ問題へはひつて參りますと、現に今日本などで所謂興行師のやつてゐる芝居であります。私の先程申し上げたやうなことは、芝居といふものの人生に交渉のある單に一方面を申したのに過ぎませんが、それだけのことさへ今の興行師は考へてゐるかどうかそれは問題であります。これは單に日本に限つたことではありませんが、興行師といふものは、何を目的としてゐるかと言ふと、所謂モッブ、アッピイルとマニイ、メエキング、この二つを目的にしてゐるやうであります。モッブ、アッピイルといふのは、群集に訴へるといふことで、マニイ、メエキングといふことは、金を儲けることであります。興行師の目的は、この二つ以外にはないのであります、なぜ興行師がモッブに訴へるといふことを唯一の目的にするかといふと、なるべく大勢のお客を呼ばなければならない、最大多數の人間を樂しまして、現金で最大の金を儲ける、これが目的だからであります。これは日本の興行師のみではありません。亞米利加でも英吉利でも營業としての演劇はみんなさうなのであります。

そこで、それについていろいろ心配する人が出て來る。實を申すと、わたくしなどもその一人で、

二十年來そのことについて、心配をしてをります。つまり、演劇といふものを商賣の目的とする、さういふことをうつちやつて置くわけには行かないと云ふ思想です。併し、世の中には隨分偉い人でも、こんなことを言ふ人がある――そんな問題はうつちやつて置いたら好いぢやないか。芝居といふものは、どうせ世の中の樂しみの爲にあるものだ。害をうけたところで、高が消極的の害をうけるに過ぎないのだから、うつちやつて置いたら好いぢやないか。むだな金を使ふといふけれど、嫌ひな人は行かないのだから構はずに置いたら好いぢやないか。かう言つた說が、大分西洋にも日本にもあります。ところが、その害といふのが、實を言ふとなかなか消極的では濟まないのであります。人間といふものの多數は、先天的に劇的の本能といふものを持つてゐるものでありまして、それを發揮しようといふ意志がなかなか盛んであると同時に、それを受け入れようといふ意志も、なかなか盛んなものでありまして、人間といふものは可なり大勢が芝居を見に行くものです。それはなるほど人間全體から見れば、しよつちう芝居を見に行く人種といふものは、極く一部分に過ぎないかも知れませんが、一部分だからどうでも好いといふ說は、成立つまいと思ひます。それに人間といふものは、總て芝居を見たいといふ本能は持つてゐるものでありますから、芝居を見に行く人間は、文明が進むと同時に、殖えて行く傾向のあるものですから決してうつちやつて置くべき性質の問題ではないと思ひます。先程から申す通り、芝居といふものが單に娛樂に止まれば好いのでありますが、或は結婚の問題、或は職業

の問題、或は主人と家人との關係、或は戀愛の問題、さういつたもので、いろいろ人生に直接な交渉がある。單に娯樂としてのみでなく、芝居を見ると、何か人の頭にはひつて來て、或印象が殘る。印象が殘るとすると、吾々の同胞のたとひ二千でも三千でもに、或るインフルエンスを與へることになる。果してさうだとすると、それをどうでも構はないとうつちやつて置くことは出來ないのであります。ところが、或人は又かう言ひます。それは何も芝居ばかりに限つたことではない。小説だつてさうではないか。その他の藝術だつてさうではないか。と、かう言ふ人がありますが、芝居の人間に與へるインフルエンスといふものは、一種特別であつて、芝居は目で見て直接に感じる。ここに他の藝術にはない直接な效果があるのであります。たとへば如何に學問のある人でも、芝居を本で讀むのと、舞臺にかかつたのを見るのとでは、大變に受ける印象が違ふのであります。吾々が學校時代に哲學の學問を教はりましたケエベルといふ先生があります。そのケエベル先生が亡くなられる前に、書かれたものを讀みました時には、先生は獨逸になられた時分によく芝居を見に行つたといふことが書いてあるので私は非常に驚いた。この世の中といふものからまるで離れた、寧ろ隱遁的と言つても好い先生にも、猶且さう云ふ時代があつたのかと思ふと、頗るそれを面白く感じました。ところで、先生の詞に依ると、自分は今まで芝居を見て、自分の讀んだ劇曲の中の人物が、その儘現はれたと思つたことは一度もない。第一劇曲の中には、到底演ずべからざるものがある。たとへば、「ファウスト」の如きが

それである。併し、それにも係らず、自分は芝居を見に行く。まづい芝居でもなんでも喜んで見に行く。なぜ、見に行くかと言ふと、舞臺の上で役者がそれをやつてゐるのを見ると、想像力が刺戟されて、ただ本を讀んでゐるよりは、遙に面白いからである――といふやうな意味のことが書いてあるのです。ケエベル先生のやうな方でも、猶且さうなのでありますから、吾々はたとひ芝居を莫迦にして、役者がまづいと言ひながらも、やはり役者は生きた人間でありまして、この生きた人間が劇曲を舞臺の上で演ずるのを見れば、何等かの印象を受けずにはゐられないのであります。卽ち說教を聞くとか演說を聞くとかいふ以上に感じが深いのであります。それゆゑ、芝居の人間に與へるインフルエンスといふものは、小說その他の藝術とは比較にならないほど直接で且力強いのであります。

そこで、話が飛びますが　今の興行師のやつてゐる現在の商業としての演劇をいけないとする改革者の立場です。と、申しますと興行師と喧嘩をするとか軍を起すとかいふやうなことが、すぐ皆樣の頭に浮ぶであらうと思ひますが――實は私共も以前はさう言つて居りました。戰鬪をするのだ。旗を押立てて革命を起すんだといふやうな心持でをりました。ところが、だんだん考へて見ますと、戰ひをしてゐるのでもなんでもないのであります。戰といふものは――私はよくは知りませんが、双方が同じ目的で同じ物を取り合ふとか、或は同じ權利を取り合ふといふやうなものであらうと思ひますが、この場合さうではありません。興行師の目的は所謂モッブ、アッピイルで、金が儲かれば好いの

でありますが、吾々にとつてはそんな問題はどうでもいいのであります。吾々改革派の方の目的は、金を儲けるといふことではない、全く別なものであります。向うが成功したところが羨ましくもなければ、又向うが儲けた金をこつちへ貰ひたいのでもなく、吾々の方の目的は、所謂モッブ、アッピイルではない――モッブに訴へるといふことも、考へなければなりませんが、藝術といふものは――ほんたうの藝術といふものは――モッブ相手のものではありません。その證據には、ダンテの藝術でも、ミケランヂエロの藝術でも、決してモッブを相手にしたものではありません。つまり興行師の方の目的と、吾々の目的とは、全く別なのでありまして、これは戰ひではないといふことを申し上げて置きたいと思ひます。

これから愈演劇と社會との關係にはひるのでありますが、先づ第一に考へて戴きたいのは、社會の演劇に對する態度です。これは日本ばかりではありません。英吉利でも亜米利加でもさうでありますが、社會の芝居に對する態度といふものが、まるで理解出來ないのであります。なぜと言ふと、繪であるとか、音樂であるとかいふものに對する態度とは、まるで違つてゐるからであります。即ち芝居といふものは、これらのものとは、全然同列に置かれないのであります。殊に日本に於ては、徳川幕府時代に芝居といふものが、特別な壓迫を受けてゐましたので、猶更それが困難なのであります。極く手近な例を申述べますと、學校と演劇との關係であります。たとへば小學校でも、繪は教へます。

音樂も教へます。手工の一課目として彫刻の眞似もさせます。併し、演劇を學ばせるといふところはありません。中學へ行つて見ます、唱歌はどうか知りませんが、ここでも繪はやります。然し勿論芝居は教へません。大學へ行つて見ます。大學にも演劇に關する講座は設けてないのであります。謂ふまでもなく、演劇といふものは、戯曲を舞臺の上に演出するのを言ふのでありまして、この戯曲といふのは文學の中でも、一番大事なものであらうと思ひますが、この戯曲といふものについて一つの講座も設けられてゐないのであります。私は慶應大學の文科に一週間に二時間づつ、もう十年來教へに行つてをります。そして、戯曲に關することばかり話してをります。ところが、學校の時間表を見ますと、私の科目は英文學となつてをります。戯曲學とはなつてゐないのであります。併し、わたしは英文學は一度も教へたことはないのであります。そのくらゐ戯曲といふものは輕んぜられてゐるものです。この學校と戯曲との關係を先づ第一に解決しなければ、演劇の社會的基礎といふものが築かれるものではないといふのが私の意見です。で近頃小學校に於ける兒童劇、小學兒童と演劇との關係、即ち向うの詞で申しますエヂユケエシヨナル、ドラマといふものが、亞米利加などで研究され、又實行されてをるのでありますが、これは人間として子供を育てる上に於ける演劇の影響はどういふものであるかといふ研究でありまして、既に日本へもその流れが來てをります。さうして、可なり流行りものになつてをりますが、ほんたうに深い研究から生徒にやらしてゐるといふ小學校は一つもないや

うであります。小學校の子供が芝居をする。唯それだけで喜ぶと思ふと大違ひで、現在の狀態は私は非常に不賛成であります。正しい關係に於いてならば好いのでありますが、現在小學校でやつてゐることは、どうも出發が間違つてゐるやうであります。小學校と演劇との關係、中學校と演劇との關係、大學と演劇との關係といふものは、それぞれ違つて來なければなりません。これは非常にむつかしい問題でありまして、或英吉利の役者の如きは、自分と文部大臣との對話を掲げて、當事者としての立場から特にこの問題を研究してゐるくらゐであります。兎も角も、學校といふものとは、非常にかけ離れてゐるやうにも思はれますが、實はこれほど密接な關係を持つたものはないのでありまして、特に子供の生れながらに持つてゐる劇的本能といふものをどうするか、學校教育として演劇が有効であるかないかの問題、これは小さい問題のやうでありますが、教育そのものの爲にも、演劇そのものの爲にも、かなり重大な問題なのでありますから、十分研究して戴きたいのであります。次に市民生活——大都會の市民生活と劇場との關係、これは市役所の社會課といつた方面で十分に研究しなければならない問題だと思ひます。さうして、若し出來るなら市といふものが先に立つて、模範的の劇場を作るといふやうな時が來なければならないと思ひます。それから、地方へ行つては農民と演劇との關係、これについてもいろいろ研究せらるべき問題があらうと思はれますが、それらを引くるめて、國家と演劇といふ大きな問題へはひつて行かうと思ひます。

そこでもう一遍前に戻りまして、芝居といふものが何の爲に存在するかと言ふと、人間の魂の爲に存在する。物質的の問題ではなくて、精神的の問題である。これは他の藝術と何等異るところがない。演劇が何の爲に存在するかといふことは、やがて、藝術は何の爲に存在するかといふ問題になる。即ち演劇が人間の爲に存在するのは、精神的に人間を引き上げる爲であります。詞は非常に簡單でありますが、精神的に人間を引上げる力のあるもの　それを好い加減にして、一つの娯樂に過ぎないといふ風に考へて、輕く冷淡に見過ごすといふことは、非常に危險なことのやうに思はれます。演劇といふものは、私共の立場から申しますと、畢竟戯曲であります。英語でシアタといふのは、普通劇場のことで、ドラマといふのは、脚本或は戯曲のことであります。そうして、シアタといふのは、ドラマの演ぜられる場所であります。芝居といふものが單に演技だけに止まるものならば所謂劍劇でも好いでせうし、極端に言へば安來節でも濟むのでありますが、吾々の芝居に要求するところのものは、ドラマでなければなりません。それでは、ドラマは何の爲にあるかと言ふと、人間の感情の爲にあると言へます。情操の爲即ちエモオションの爲にあるとも言はれますが、先づ多くの人はさう申します。殊に學校と演劇との關係になりますと、敎育者は主として、この情操の問題を云々します。即ち若い青年、唯さへ感情に走る青年に向つて、感情敎育をするといふことは、非常に危險だといふのでありますが、私共に言はせますと、これは反對であります。若しドラマといふものが眞のドラマであるな

らば決して感情を無拘束に甦らせるものではないのであります。ドラマといふものは寧ろしつかりした理性の元に感情を拘束するものであります。なぜかと言ふと、ドラマといふものは決して感情だけで作ることの出來ないものであります。理性なしに、ドラマは生れて來ないのであります。

私は社會學者ではありませんから、現今の世界の社會組織がどういふ風になつてゐるかといふことは分りませんが、兎に角、今は日本ばかりでなく、歐羅巴などでも社會がめちやめちやになつてゐるといふことだけは言へます。なぜめちやめちやになつてゐるかと言ふと、社會といふものが理性を缺いてゐるからだと思ひます。理性といふものがもう少しはつきりして來たなら、たしかに今日の社會は、もつと整然としたものになるだらうと思ひます。ところで、私共の考へから言ひますと、藝術の中で最も理性に富んだものは何かと言ふと、それはドラマであると答へたい。ドラマといふものは感情に豐富であると共に、非常に理性に富んでゐる。理性のない詩人に脚本といふものは書けません。ドラマといふものは感情だけでは書けません。抒情詩は感情だけで書けるかも知れません、繪もさうでせう。彫刻もさうでせう。併しながら、理性のない藝術家に脚本は書けないのであります。感情のないドラマがあり得ないと同じやうに、理性のないドラマは在り得ないのであります。私は今、今の世の中がめちやめちやになつてゐるといふことを言ひましたが、そのめちやめちやになつてゐるといふ所以は、人民が理性を缺いてゐるのではないかと思ひますから、その爲にも今の世の中にドラマを捧げたいと

思ひます。私共の言ふドラマは即ち演劇であります。吾々の云ふ演劇は即ち戯曲であつて、吾々の云ふ戯曲は即ち演劇なのであります。さう言ふ風に論じて行きますと世界人類の將來の幸福は、ドラマによつて得られるといふことも言はれるだらうと思ひます。それではさういふ風に好いドラマさへ出して、好い芝居をやりさへすれば、すぐ人類が救ひ得られるかといふと、それはさうではないのであります。それは先程も申上げた問題でありますが、もう一度方向を變へて申し上げたいのであります。

先程も申上げた通り演劇は只の娯樂ではない、一つの競技だと言へます。ベエスボオルを自分でやる、或はそれを見物する、これは何等の用意なしには出來ないことであります。ところが芝居といふものは、切符を買つて、小屋へはひつて、場席に坐つてゐればひとりでに幕が上つて、舞臺の上で役者が動く。それを見てゐれば誰にでも分かると思ふのが普通の考へでありますが、これが抑の間違ひだらうと思ひます。芝居といふものをほんたうに自分の血とし肉とするには、やはり準備がいる、修練がいると思ひます。諸君が玉突といふものを樂まれるにしても、どんなに短く見ても、一ケ月や二ケ月は、球屋に大ぶ金を取られるだらうと思ひます。況んや演劇といふ大袈裟なもの、これを樂むに何等の修練なく、何等の用意なく、何等の素養なく、何等の勉強なくして、十分に味はふといふことは、甚だ無理なことであらうと思ひます。そこで、ここに一つの好い戯曲といふものがあり、好い役者といふものがあるとして、同時に又好い見物といふものがなければ、ほんたうに好い芝居は生れて

來ないのであります。好い芝居といふことは、脚本がよくて、役者がよくて、その上に見物が好いといふことで、たとへ脚本がよくつて役者がよくつても、見物が惡ければだめ、脚本がよくつても見物がよくつても、役者が惡ければだめ、役者がよくつて見物がよくつても、脚本が惡ければだめなんです。この三つの内、どれ一つ惡くつても決して好い芝居は生きて來ないのであります。

そこでいろいろなんだか大きな問題を、いろいろあつちこつち突つ突き廻した爲に、却つて分からなくなつたかも知れませんが、結局私の申上げることは、芝居といふものは、單に見て樂むだけのものでない。そこで苟も娯樂以上のものを芝居から得ようと思ふならば、それだけの用意をしなければならない。それならどうしたら好いかといふことは、諸君の問題として殘して置きます。次に好い芝居といふものは、唯役者がよくつて脚本がよければ好いといふわけのものではなくて、是非とも好い見物といふものがいる。ですから、けふここで芝居のお話をしましたのも、實を言ふと私共當事者のお話をしたのではなくて、あなた方と芝居との關係を申し上げたつもりであります。兎に角、芝居といふものはつまらないもののやうに見えて、實はなかなかむつかしいものだといふことを眞面目に申上げたいのでありまして、これは日本國將來の爲にも非常考へて戴きたいと思ふのであります。甚だ簡單で要領を得ないお話でありましたが、これにて了りと致します。

學校劇の精神

一體、子供といふものは、遊ぶといふことが大好きです。ところが、遊ぶといふ事の中には、可なり重大な意義があるものでありまして、將來人間が世の中に立つて働いて生きて行く上の準備といふものに、おのづから遊びの内に含まれてゐるものであります。それはちやうど猫がころがつて來る鞠に戯れたり、木の葉が散つて來るのに戯れたりする内に、鼠を捕へることを覺えるのとおんなじです。また犬が兄弟同士で喧嘩の眞似をしたり追つ驅けつこをしたりしてゐる間に、ハンチング　即ち獵をすることを覺えるのとおんなじです。一體、動物は下等なものほど、生れてすぐ生きる道を知つてゐます。蟲などは大抵さうで、たとへば蝶にしても蛾にしても、生れてすぐ自分の生活して行く道を知つてゐます。動物は上等なものになる程生きる道を知りません。犬や猫は先づ中位なところで、遊戯に依つて生きる道を練習するのです。その點に行くと動物の中で最も高等な人間が、一番生れながら生きる道を知つてをりません。人間は生れるとすぐ母の乳を慕ひます。併し、自分で獨立して生きて行く方法は知りません。そこで人間は子供の内に將來働いて生きて行くべき方法を學ばなければな

らないのです。

そこで、昔はどういふことが教へられたかと言ふと、遊戯が子供の教育の基礎になつてゐました。遊戯運動といふものが殆ど教育の大部分をなしてをつたのです。遊戯の内に判斷力を養ひ、運動をしながら社會的の形式を學んだものです。

ところが、基督教といふものが行はれて來ると同時に、禁欲主義といふものが起つて來ました。本當の基督教から言へば、問題でありませうが、一般に言へば、基督教では肉體が惡と見られるのです。肉體といふものと惡魔といふものが一つのコンパニィになつて惡事を働くといふ思想が行はれて參つたので、遊戯的生活——遊びといふことを基礎とする生活が輕んぜられ排斥されて來るやうになりました。

その次に來たのが所謂ルネッサンスといふ時代です。この時代になると、人間がまた肉體を大事にするやうになりました。唯困つたことには、それと同時に、むやみとむづかしい學問をすることが流行り出しました。ラテン語や希臘語を話したり書いたりすることが出來なければ人間ではない。人間が自分の住んでゐる土地の土語でしやべることは下等なことだと考へられるやうになつて來ました。さうして、むやみとむづかしい學問をするやうになりました。

先づ教育の變遷は大體さうでありまして、それから今の所謂學校になるのですが、今のパブリック、

スクウル ——即ち普通の小學校——の出來たのは、百二三十年前で、そんなに古いことではないと思ひます。兎に角所謂學校といふものが出來る前は、人間の子供時代は遊びに多くの時間を費してゐました。その子供の遊び時間へ學校といふものがはひつて來た。さうして、その學校といふものは、ルネッサンス時代からむつかしい學問を詰込むといふ風習が、どうしてもくつついて來てゐます。よく三つのBといふことを向うで申しますが、それは算術と讀書と修身でありまして、以前は向うでもこれだけで濟んでゐたのでありますが、今日では非常に課目が殖えて來てゐます。遊ぶ時間がだんだん少くなつて來てゐます。それから、もう一つ、近代になつてからの變化は、子供の勞働といふことがなくなつて來たことです。日本ではまだ理想的に行つてゐないやうでありますが、外國では法律上十四歳乃至十六歳以下の子供には、勞働を強ゆることが出來ないことになつてゐます。たとひお父さんが織屋さんでも自分の子供にその手傳ひをさせることは出來ません。お母さんが店で物を賣つてゐても、自分の子供にその手傳ひをさせることは出來ないのです。日本でもこれはだんだん少くなつて來るやうです。さうなつて來ると、貧乏人の子供は、今までは勞働に依つて將來の生活の準備をすることが出來ましたが、その代りに何を與へるかといふことになつて來ます。それには學校があるといふのでありますが、その學校といふものが、今言ふ通り、一般に言へば、唯の詰込主義であります。詰込主義であるばかりでなく、爲事が單調であります。勿論私共が少年だつた時代から見ると、教育の

制度、組織、方針は餘程進んで來てゐるやうでありますが、やはり單調でないとは言はれません。そこで、その學問を詰込むといふことの弊害を何で救ふかといふことになつて來ますと、やはり昔の古い教育法に戻つて、遊ぶことを重んじなければなりません。歴史は繰返すと申しますが、教育に於いてもやはり同じことで、近代になつて、遊ぶといふことが――遊びの運動といふことがまた盛んになつて來ました。

遊びはなぜそんなに貴ぶかと申しますと、少くとも遊びは學問よりは單調でない。それに、多くは戸外でやる。これが子供の健康の爲に大變に好いのです。それから、興味を以て子供が爲事をする。これも重大な理由の一つになつてをります。

さて、なぜ私は遊びとか遊戯とかいふことをこんなに力説するかと言ひますと、近頃小學校などで子供の爲にやる芝居――あれは是非とも遊戯の精神から出たものでなければならないと思ふからであります。遊戯の最も高尙なもの――遊戯の最も向上されたもの――遊戯の最も複雜なもの――それが所謂兒童劇でなければならないと思ふのです。若し學校で子供に芝居をやらせるなら、遊戯を教へる精神でやらなければならないと思ひます。遊戯の精神を失つてはならないといふことは、先づ子供に非常な重荷を負はして、苦しましてはならないといふことです。たとへば、芝居の稽古を學校でするにして、何月何日に父兄を呼んで見せるから、それまでは臺詞をすつかり覺えてしまはなければなら

ぬ。それまでに動作をすつかり覺えてしまはなければならぬといふやうな風にしたら、實に殘酷だらうと思ひます。子供といふものが、若し一人前の大人になつて、その大人が職業として俳優になつた場合ならば別でありますが、學校で子供に芝居をやらせるのは、子供役者乃至將來役者になるべき子供を作るのが目的ではありませんかな、日を限つていつまでに仕上げなければならんといふ風に稽古をするのは、遊戲の精神に反してはゐないかと思ひます。どこまでも遊び樂しむ、ものになるまでは幾度もやる、これが好いのでありまして、それに就いて是非申し上げたいことは、學校でやる芝居は實演といふことを目的としないで貰ひたいといふことです。學校でやります遊戲の精神も恐らくはさうであらうと推察します。遊戲といふものを學校でさせる時分に、學校の先生はそれを人に見せる爲に練習をさせるのではないだらうと思ひます。たとひ見せるにしても、それは偶卒業式が來るとか、學校の紀念日が來るとかして、父兄が集まる、それを機會にふだん練習してゐる遊戲を見せるといふだけのことで、初めから人に見せる爲に遊戲を敎へる學校はないと思ひます。それと同じやうに、學校劇の場合も人に見せる爲に練習をするといふことは絶對に止めて貰ひたいと思ひます。初めから人に見せるといふことを目的とすることは、子供の爲またそれを敎へる先生の爲にも、實に遺憾なことです。人に見せる見せないは問題ではありません。それは職業でやる俳優、商賣でやる劇場のすることで、學校のやることではありません。

それでは、人に見せる見せないを問題にしないで、なぜ芝居などの稽古を學校でさせるか。そんなら學校で芝居などを子供にやらす必要はないではないか。さういふ人があるかも知れませんが、私は見せる見せないは問題にしないでも、小學校の課目の一つとして芝居をさせるのは好いことだと思ふ。殊に普通の遊戯などから見ますと、非常に意味があり、利益があると思ひます。

それでは、どういふ利益があるかといふと、先づ第一に遊戯の場合ですと、大勢の人を一緒に動かす、均一に動かす、みんな平等に教育することは出來ますが、箇々の教育、一人一人の個性を重んじて教育をするといふことは一寸困難であらうと思ひます。ところが、芝居の場合ですと、何人子供がゐましても、その子供達は個々に教育することが出來ると思ひます。若し、その先生が自分の預つてゐる子供達の一人一人の個性を好く見て、これを好く導いたならば、一人一人の持つてゐる特色を十分に發揮させることが出來ると思ひます。芝居の場合では、なぜさういふことが出來るかと言ひますと、一つの芝居には所謂「役」が澤山ある、その役の振り方一つで、それが出來ると思ふのです。大抵の芝居には、幾人かの人物が出て來まして、その人物が個々にみんな違つてゐる筈です。その脚本が名作であればあるほど、一人一人の役の書き分けがうまく出來てをります。それを一人一人の子供に當て嵌めてやらせるのです。

併し、私の申しますのは、必ずしも一人一人の子供に適應する役をあてがへと言ふのではありませ

ん。さうすることが決して一人一人の子供の個性を發達させる所以ではありません。或場合にはその子供の個性と全く反對な役をあてがふ、さうすることが却つてその子供の個性を發揮させることになるのであります。ここが極めて大事な點でありまして、たとへば、貧乏人の子供が一人ゐるとします。その子供は金持の子供が羨ましくて爲方がない。その子供に金持の子供の役を振りあてる、身分のある子供の役を振りあてる。脚本の上では、その金持の子供は買ひたいものはいつでも買へるし、食べたいものはいつでも食べられるし、その點は如何にも幸福でありますが、身分があるだけに、周圍の束縛があつて自由でない。外へ出るにも一々誰か伴がついて出る。電車に一つ乘るにも伴がついて來る。何一つ自由に行ふことが出來ない。犬のやうに、鳥のやうに自由に驅け廻ることが出來ない。さういふ子供の役を、金持の子供を羨んでゐる貧乏な子供にやらせると、金持の子供が必ずしも幸福でないといふことが分かつて來る。これがその子供の進歩の一つになるのです。反對に又金持の子供で貧乏人の子供をふだん侮辱してゐるのがあるとします，自分は、持の子供ですから、おもちやなどはどんどん買つて貰へる。貧乏人の子はなんにも買つて貰へない。哀れなものだと思つて居る。さういふ子供に貧乏人の子供の役をあてがひます。その貧乏な子供は親からおもちやを買つて貰ふことが出來ないので、自分でおもちやを拵へて樂しみます。ありあはせの紙切や木片でいろいろに工夫をしておもちやを拵へて遊ぶのです。さういふ役を金持の子供にあてがひますと、その子供の人間に對する考

へが一變して來るのです。

かう申すと、なんだか噓のやうに聞えるかも知れませんが、西洋などにはさういふ教育で子供の性格が變つた例が澤山にあるのです。たとへば、だらしがなくて、物の始末の惡い女の子がある。それが非常に綺麗好きな、始末の好い娘の役に扮して、その稽古をしてゐる内に、すつかり綺麗好きな始末の好い娘になつたといふやうなことが澤山にあるのです。

かういふ風で、練習をする間に學校劇の目的は達せられると私は思ふのです。その練習で出來上つたものが好い、自由に與へられたものならば、それは一層好いと思ひますが、いつやつても、見せるといふことは問題にしないで、一つの芝居を一年間稽古しても構はない。その芝居が若し好いものであつたなら、そこ一つの芝居を、十人なら十人、二十人なら二十人の生徒が交替で稽古をする。さういふ風にすれば一年稽古をする間に、その級全體の子供が人格が養成される。自分の周圍を知つて來る、人と一緒に爲事をする爲に、自分の周圍との關係を知つて來るのです。

それから次には、人間の詞――これは子供が大きくなつてから、社會に立つて働いて行く上に於いて、非常に大事なものだらうと思はれますが――その詞の内容、詞といふものの現し方、さういふものを細く學ぶことが出來るのです。若し用ひられた脚本が史劇であるならば、歷史を學ぶことが出來ます。若し脚本の中に地理のことが書いてあれば、ひとりでに地理を覺えます。もつと押し進めて行

くと、芝居をするのに背景を使ふ。その背景を子供の空想で書かせることにすれば、繪の練習にもなる。若しその芝居に使ふ小道具を子供の頭で作らせれば、手工方面の練習になります。さういふ風で、一つの芝居をやることは、極端に言へば、他の總ての學問を一度にやることに匹敵するのであります。

ジャック・ダルクローズといふ人がありまして、獨逸のドレスデンで一種の舞踊學校をやつてゐますが、ダルクローズ自身は、これを舞踊學校とは言はないで、教育學校と稱してゐます。學課らしいものは殆んど無いのでありまして、一日中自由に出て踊を踊らせてゐる。一日の大部分は音樂教育で、それも樂器をいぢらせるといふことよりは、寧ろ音樂を聞くこと即ち耳の練習に重きを置いて居ります。さういふ教育をして居る學校もありますので、これは今世界中方々に分教場を持つて居りまして、なかなか盛んにやつてゐますが、何を目的とするかと言ふと、一人一人人間を作るのが目的だとかう言つてをります。これは少し極端な例ですが、かなりいいことですが、兎に角私達はそこまで考へたい。又さういふ風に考へて來ると、學校で芝居をするといふことも、可なり重大な問題になつて來てうつかりしたことはやれません。又隨分世間には、父兄に見せるのを唯一の目的にしてやつてゐる學校劇もあるやうです。それが目的でないまでも、子供の虚榮心を煽り立てるやうな結果を生じつつある學校劇が隨分少なくないやうです。

かう考へて來ますと、所謂學校劇はなかなか簡單に出來ないものでありまして、少くとも他の學課

と同樣、或は他の學課以上に重大に考へなければならないものであります。若し、日本の學校でこれをやるならば、これに就いて特に深い研究をした教師が現れて來るまでは、やらない方がよいといふ位に、私は思ふのです。なぜと言へば、小學校で算術を教へる先生があるとすると、その先生は少くとも子供に算術を教へるだけの資格を持つた人でなければなりません。また地理の先生は地理を究めた上でなければ、先生にはなれない道理です。ところが、學校劇なら、誰にでもやれると思ふ。これは單に學校ばかりではありません。普通の商賣でやつてゐる芝居でもさうなので、芝居のことなどを特に研究して、それで頭を痛めるなどといふことは馬鹿らしいことで、芝居などは誰にでもやれるものだ、誰にでも分かるものだ、そんなことの爲に苦勞する必要はない、と、まあ、かう思つてゐるのが普通です。まじめな意味から言つて、普通の芝居、日本一普通行はれてゐる芝居は、どうならうと構ひません。少くとも學校劇は今が初めで、これから大に盛にならうといふもので、將來日本を背負つて立たうといふ國民と密接な關係のあるものですからこれは餘程重大に考へたい。少くとも演劇とは何ぞや、戲曲とは何ぞやといふやうなことに就いて深い研究があると同時に子供の教育といふものに就いて、深い經驗と研究とを具備した人にして、はじめて學校で兒童劇を取扱ふことが出來るのではあるまいかと思ひます。

そこで、凡そ芝居といふものが、どの位面倒で、どの位厄介なものであるかといふことをお話しし

たいと思ひます。たとへば、ここに一人の教師がありまして、學校で子供に芝居をやらせる。さうすると、その教師の地位はちやうどオオケストラのコンダクタア即ち樂長であります。それでは、オオケストラの樂長は理想的に言つて、どういふものであらうかと言ふと、先づ第一に演奏する曲を選ぶ。その選んだ曲に對して深い理解がなければなりません。さうして、各樂器の特長を十分に理解して、それらの特長を十分に發揮させなければなりません。それから各樂手の持つてゐる手腕を一人一人十分に揮はせなければなりません。さうして、その全體の統一を計らなければなりません。私に音樂に就いては全く門外漢でありますが、私のやうなものが考へても、樂長の爲事はなかなか偉い爲事であります。芝居の方で言ふ舞臺監督即ち演出家もちやうどこれと同じでありまして、先づ第一に脚本が分からなければだめです。脚本の內容を理解し、脚本の詞を理解するばかりでなく、詞の蔭に隱れてゐる人間の心の動き、詞に伴ふ肉體の運動、さう言つたものを細に頭の中で描くことが出來なければなりません、さうして――此れに職業的俳優の場合でありますが――各の役者に最も適した役を當て嵌めて、樂長の場合と同じく、各俳優の特色と手腕を十分に發揮させるばかりでなく、全體を統一して行かなければなりません。

ところで、先づ第一に脚本を選ぶこと、これが學校の芝居の場合では殊にむづかしいことであらうと思はれます。子供達の爲に一つの脚本を選定するといふことは容易ならぬことで、近來いろいろ子

供の爲めの脚本が相當にあるやうでありますが、吾々の見地から言ふと、随分でたらめな低級なものが多いやうです。先づ第一に子供といふものを餘り安く見過ぎてゐる脚本が多いと思ひます。子供といふものは非常に利口なものでありまして、又絶えず利口にならうとする生々した力を持つてゐるものです。さういふ子供に甘いものを當てがふといふことが、先づ第一悪いと思ひます。子供といふものは低いところから高いところへ飛び上がらうとする力を持つてゐます。その高いところへ導いて行く練習をしてこそ子供の智能が發達するのであります。ところが、普通行はれてゐる子供の爲の脚本は、大低子供への低いところに止まつて、低い子供を低いところに置くから、從つてこんな劇をやつたところで、少しも子供を開發することにはならないのであります。

次に選ばれた脚本をどう扱ふかといふ問題です。どんな脚本でも、子供に練習をさせる上から言つたら、多少の加減をしなければなりません。西洋で最も理想的な最も傑出した本當の意味での兒童劇は、シェークスピアの「夏の夜の夢」だといふことになつて居ります。これは私も同意見でありまして、世の中にこれほど子供らしい精神に充ち溢れた脚本はないと思ひますが、あれをその儘子供にやらせるといふことは餘程問題であります。多少の手加減をしなければなりません。その削減が又可なり深い考慮の上になされなければならないのであります。これが普通テクストレジィといひます。殊に注意しなければならないのは詞の問題で、随分世の中に出てゐる兒童劇の脚本の中には、四

合詞りのはひつてゐるのがある、又不適當な場所に卑しい詞が書いてあつたりします。さういふ風なものは直さなければなりません。ところで、さういふことが、脚本の一つや二つ自分で書くだけの力を持つてゐる人でなければ出來ないことです。

その次に來るのが配役の問題です。一つの級には相當大勢の生徒がゐる。さうすると、少くとも一つの役を三四人の生徒に練習させなければなりません。その役を振ることに就いては、先程も申し上げました通り、どういふ振り方をしたら良いか、これが學校の場合では、教育家の立場から言つて、非常にむつかしいことだと思ひます。その代りに、その結果としては非常に面白いものが生れて來るのではないかと思ひます。

さて、その次は舞臺監督の爲事です。舞臺監督の爲事は舞臺の何から何までしなければならないのです。此舞臺裝置に就いても案を出さなければなりませんし、舞臺の色彩、衣裳の配合は勿論、臺詞のリズム、役者の動き、何から何まで一人の頭から出さなければならないのであります。併し、學校劇の場合では舞臺の裝置などは出來るだけ單純な方が好い。さうして、出來るならば、それも子供の頭から出たものを使ふ方が好いと思ひます。併し、教師がそれをする場合でも、子供にそれをやらせる場合でも、舞臺裝置は必ず脚本の精神、作者の意志に叶つたものでなければなりません。どんなに舞臺裝置が藝術的に出來てゐても、それが脚本の精神と違つたならなんにもなりません。普通の芝居

でこれをやる順序は、先づ脚本の中から舞臺裝置に關する覺書を作りまして、それは座右に置き、それから脚本の内容を幾度も幾度も讀み返して、一場一場の氣分情調を捉つて、色彩の基礎となるべきものを摑み、この場は赤で行く、この場は青で行くといふやうな單純な點から出發して、それから細い點へはひつて行くのであります。併しこれは餘り專門に渉つたことですから、委しいことは略します。その次に來るのが舞臺の明かりです。これが又なかなか厄介なことで、先づ學校劇などでは照明の問題などは起つて來ないかも知れませんが、私の知るところでは、小學校の子供の内には可なり發明心に富んだものがあるやうですから、さういふ生徒に電氣のことを扱はせるのも面白いと思ひます。次は衣裳でありますが、これも重大な問題で、先づ背景と色彩の釣合ふ衣裳を選ぶ、これは誰でもすることですが、それはまだほんの初等の問題で、今日外國では役者の着る衣裳は、その役者の扮する人物の心理と合して行かなければならないといふところまで來てゐます。これも學校劇の場合では、成るべく子供に圖案をさせて、それを土臺にして作つたら面白いと思ひます。一體、大人が子供の考へでやるといふことも意味のないことではありませんが、到底子供の空想には及びません。よく人が子供らしい繪をかく或は子供らしい背景を考へる。又子供らしい衣裳を作りますが、それは本當から言つて、やつぱりその人が偉大な天才でなければ、本當の子供らしいものは生れて來ないのであります。學校劇の場合は成るべく子供の頭を主としてやつた方が好いと思ひます。

その次に來るのが稽古です。稽古の最初は所謂本讀でありまして、役者に脚本を讀んで聞かせる、脚本の精神を說く。脚本の意味を說いて登場人物の一人一人の性格をよく說明する。それで分らない點があつたら、一人一人の役者の質問に應じて分かるまで說いて聞かせる。それから愈臺詞の稽古にかかる。詞といふものに就ては特別の注意をして、調子の强弱、臺詞の緩急、殊にアクセントの問題、一人一人の人物の境遇生活の上から考へ出されるものの言ひ方、かういふことに就いては學校劇の場合でも十分教師が教へなければなりません。又それが教育としても立派な教育になるだらうと思ひます。普通いふ「讀方」などをやる以上に利益があるだらうと思ひます。さて、それだけの土臺が出來ると、臺詞がひとりでにその人の詞になる。幾度もやつてる内に、無理に暗誦をしないでも、ひとりでにその詞が出て來るやうになります。一體、目をつぶつて暗誦をするといふことは、餘り好いことではありません。ひとりでに覺えるまでは、本を持つてゐても構ひませんから、自分の受取つた役のその脚本に於ける地位境遇、自分の受取つた役の性格といふやうなものを十分に知つて來れば、ひとりでに詞といふものは覺えられて來る筈です。それから詞といふものは決して動作なしに存在するものではありませんから、詞の練習をはじめると同時に、動作の練習をはじめると好いのです。臺詞ばかりいつまでも練習するのは決して好いことではありません。外國の芝居の稽古は臺詞を覺え切らない内に立つのが普通になつてをります。役の意味を十分に說明し、役の持つてゐる詞を十分理解させ

て置いて、お前の考へ通り動いて見ろと、かう言つて、子供のオリジナリティに任せて見るのが好いと思ひます。ちやうど、まだ歩けるか歩けない子供が歩く練習をする。後からついて行つて轉びさうなら抑へてやる、見當違へに行つたら注意する、さういふ意味でなければいけないと思ひます。亞米利加のある有名な舞臺監督のベラスコといふ人は先づ役者同志を仲好しにする。それから脚本の理解を十分役者に與へる、それから先きの運動とか動きとかいふものは役者自身の獨創に任せる。さうしてあとでそれを整理する。とかういふ風に芝居の稽古をしてゐるさうだ。これは學校劇の場合に當て嵌めて見ても非常に好い方法だと思ひます。一頃の教育から言つても、この頃では自由教育といふやうなことが唱へられて、子供を押へつけるといふやうな教育はもう廢れて、子供の持つてゐるものを十分に發揮させるといふ風に變つて來てゐるやうですが、學校劇の場合もさうでなければならないと思ひます。決して大人の方から子供に何か背負はしたり、子供を押へつけたり、子供に何かを注ぎこんだり、子供の手を引つ張り廻すやうなことをしてはならないと思ひます。自由に子供を考へさせ、自由に子供を動かし、自由に遊ばせ樂しませながら、子供の持つてゐる好いところを育てて行かなければならないと思ひます。一口に、子供の世界へ大人が踏み込んで行つて、掻き廻すやうなことをしてはならないのです。子供には子供の世界を守らせて、大人はその側に立つてゐて、悪いことを防いでやりさへすれば好いのです。

そこで、學校劇の教へる教師の資格でありますが、その教師は戯曲なり演劇なりに就いて、十分研究もあり經驗もある人でなければなりません。と同時に子供の心理をよく知つてゐる經驗ある教育家でなければなりません。戯曲なり演劇なりに就いての素養があると言つても、脚本を讀んでゐるだけではなんにもなりません。本當の意味で戯曲とはどういふものか、演劇の本質はどんなものであるかといふことなどについて、[illegible]た人でなければなりません。さういふ人、同時に子供の魂が掴めた、そこから理想的な學校劇が生れて來るのではないかと思ひます。

亞米利加などでは、この運動がなかなか盛でありまして、それに關する書物も大分出てはをりますが、まだどうも大人が子供に何かを強ひてゐるやうな傾向が見えます。子供の爲に一つの劇場を建てて、劇場そのものを學校にするといつたやうな組織でやつた人もありますが、どういふ譯か長續きがしませんでした。又各州連絡をとつて、この運動をしてゐるものもありますが、どうも思ふやうに行つてゐないらしいのです。これはまだ子供の芝居といふことに就いての基礎の考へが足らないからだと思ひます。

兎に角、芝居といふものは世間で考へるほどやさしいものではない、芝居といふものに對する今までの日本人の考へは間違つてゐたのでありまして、決してやさしいものではない。況んやその芝居を學校に入れるといふことは、普通の芝居をやることと以上に重大な問題であり又困難な問題でありま

す。と言つて私は決してこれに反對するのではない。反對するどころか、是非とも入れたい。正科の一つにさへして貰ひたいと思つてゐる位でありますが、實際その指導の出來る資格がある教育家の現れるまでは問題であります。少くとも、小學校の先生達が、芝居などといふものは誰にでも出來るものだ、誰にでも教へられるものだと思つてゐる内はだめだらうと思ひます。

小學校の「教育劇」に就いて

童話劇といふ事が言はれるやうになつてから、日本の小學校でも、生徒に芝居をやらせる事が、ぼつぼつ行はれて來たやうです。

私は「素人劇」Amateur Dramatics の意味で一般の子供にそれをさする事は寧ろ反對ですが、「教育劇」Educational Dramatics の意味でそれをさせるのは、大贊成です。是非、全國のどの小學校でもやらせたい。必修課として課目の一つに加へて貰ひたいとさへ思つてゐます。

大學や中學でも是非これをやつて貰ひたいと思ひますが、大學や中學の學生がこれをやると、指導者はそのつもりでなくても、得て「素人芝居」になり易い傾向がありますから、これは先の後の事として、その心配の先づ全然ない小學校の子供から、これを始めて貰ひたいと思ひます。

私がかう言ひますと、それはお前が芝居の事に關係してゐるから、我が田に水を引いて、芝居といふものを廣めたいから、そんな事を考へるのだらうとかう仰しやる方もあるかも知れませんが、それは大變な間違ひで、私は決して「日本の芝居」の爲に提唱するのではありません。私は、日本の教育」

なるべく効果のあるものにしたいばかりに、かういふ事を申し出すのです。ですから、私のここに申す事は、劇場に仕事を持つてゐる人間の一人として申すのではなくて、單に一人の父親として、自分の子供の教育の爲に、又世間一般の子供の教育の爲に申すのです。

併し、さう申したところで、子供に役者の眞似をさせて、何の利益がある。小さい時から芝居ごつこなどさせたら大きくなつて碌なものにはなりはしない　先づかう仰しやる方が多数だらうと思ひます。況んや、小學校の校長さんや、視學官などといふ方から見たら、私の提唱は實に怪しからぬものだらうと存じます。

そこで、私は、私の言ふ「教育劇」とは抑もどんなものであるか。それを實行して、果して兒童の教育上にどれだけの效果があるか。それを科學的に一通り説明して見たいと思ひます。そして、その説明を聞かれたあとで、私の提唱する事が果して、意義ある事であるか、或は一顧にも價しないものであるか。それをよく考へて頂きたいと思ひます。

私はさつき「素人劇」としての子供の芝居は反對するが、「教育劇」として子供の芝居は賛成するといふ事を申しました。

そこで、先づ第一に世間で言ふ「素人劇」と私のここに言ふ「教育劇」との區別から申し上げなければなりません。「素人劇」の主たる目的は「人に見せる」といふところにあります。巧い演出をし

て、見物を滿足させるといふところにあります。ところが「教育劇」の目的は、人に見せるといふ事が主ではありません。その主たる目的は、その芝居をする役者自身の進歩啓發を計るといふところにあるのです。「人に見せる」といふ事は、單に其後に來る自然の結果で、それが決して第一の目的ではないのです。

もう少し詳しく言ふと、「教育劇」は子供を將來役者にする爲にやるのではありません。營業的の劇場ではいろいろな役に、それぞれ適當な才能を持つてゐる役者を選んで使ひます。老人に扮するのが得意な役者に、若い男をやらせるやうな事はありません。若い娘になるのが得意な役者に、お婆さんの役を振るやうな事はありません。ところが、「教育劇」では、構はずそれをやるのです、一度王様をやらせた子供に、その次は乞食をやらせるのです。それは子供の性格を啓發させる爲で、王様の人生に對する見方を學ばせると同時に、乞食の人生に對する見方を學ばせるのです。いろいろな役をやらせて、いろいろな人間の生活なり心持なりを味はせるのです。

普通の營業的な芝居では、役者の體の柄にない役はさせないのが普通ですが、「教育劇」では、そんな事は構はないのです。勿論、あんまり子供の體格が、その扮する役に不適當である爲に、見物を笑はせるやうな事があると、その子供の爲になりませんから、それは注意しなければなりませんが、先づ大體に於いては、柄の如何などは問題にしないで、どんな子供にどんな役をさせても構はないとい

ふ事にして置くのです。

さういふわけで、「教育劇」は、その注ぐべき主力を演者自身に置くのです。即ち、演者（子供）を啓發するといふ事が、「教育劇」の第一の目的なのです。芝居全體の出來不出來などは、自然の結果に任せて置けば、それで好いのです。

それ故「教育劇」の教師は、その爲に特別の素養ある者でなければなりません。劇的想像と劇的本能を科學的に使つて演技に依つて子供に他人の生活を理解させるといふ事にしなければならないのです。なぜ、この人物はかういふ事を言ふのであるか。なぜこの人物はかういふ事をするのであるか。その動機や原因や理由を詳しく解剖して、演者に他人の生活を眞に理解させ、これに同感を持たせるやうにしなければなりません。「解剖する」といふ事が、第一の爲事です。これに依つて、役の性格に就いての説明も出來るわけです。その役と他の役との關係に就いても、その役の過去の生活や過去の境遇に就いても又その役の思想や感情に就いても、話が出來るわけです。

かうして、研究と解剖とに依つて、教師は演者たる子供の心の内に、その扮する人物に對する理解や同情を段々に引き起すのです。子供は段々に自分といふ者を忘れて、劇的本能に支配されて來るやうになります。もうさうなれば、直ぐに芝居は出來るわけです。

それ故、「教育劇」の教師は、人生に於ける經驗も十分持つてゐなければなりませんし、演者に對す

る、又為事に對する愛も十分持つてゐなければなりません。その上に是非持つてゐなければならないのは、子供に與へる役に對する愛です。これがなければ、子供の心にその扮する人物に對する愛を起させる事も出來ませんし、從つて、子供に全力を盡してその役をやり遂げようといふ望みを起させる事も出來ません。

「素人劇」の先生たる資格と「教育劇」の教師たる資格とは、「素人劇」と「教育劇」とが根本的に違ふやうに、全く別のものでなければなりません。「素人劇」の先生は、演者自身の人格がどうならうと、そんな事は構はないのです。唯芝居がうまく行きさへすれば好いのです。ところが、「教育劇」の教師は、芝居全體はどうでも、演者自身の人格を啓發しなければならないのです。劇の實演に依つて、演者自身の人格を高いものに導いて行かなければならないのです。

さて、さういつた「教育劇」を子供に課した結果はどうならうか。今度はそれを申し上げようと思ひます。

「教育劇」の結果は、先づ三つに分ける事が出來ます。先づ第一が、扮する人物の性格を通して、演者自身の人格が高まる事。第二は、理解を廣めて、演者が自己の周圍の生活を知る事。第三に、演者の體格が好くなる事です。勿論、この三つは同時に起つて來る結果なのですが、しかも、一つ一つに放して説明する事も出來るのです。

例へば、ここに身だしなみの悪い、手でも着物でも、始終汚した儘で、平氣でゐる女の子があるとします。この女の子に可愛らしい王女の役をやらせ、雪のやうに一點の汚れもない白い着物を着させるとします。もうそれだけで、この女の子は、身綺麗にする事がどれ程神々しいものであるかを知るやうになるでせう。

又、ここに金持の子供があるとします。その子は物の價値といふものを知らないで、玩具でも何でもちよつと氣にいらないで、直ぐに毀してしまふ子だとします。若し、この子に貧乏人の子供の役を振つて、玩具一つ買つて貰ふのも容易な事ではない境遇を味はせたとしたらどうでせう。この子の性格は直に一變します。貧乏人の子に對する同情も勿論起つて來ます。

反對に、金持の子に對して反感を持つてゐる貧乏人の子供に、金持の子供をやらせて見たらどうでせう。そして、金持の子の周圍の干渉が喧しくて、ちつとも自分の自由が得られない境遇を味はせたらどうでせう。この子の金持の子に對する憎惡はきつと消滅するでせう。そして、この子に金持の子に同情を寄せて、終にはこれを愛するやうにさへなるでせう。

かうして、實際生活で自分自身が經驗して知るよりほかに知る道のない教訓を、子供達は直ぐに知る事が出來るのです。實際生活といふものは長いものではないし、周圍境遇に妨げられて、經驗したくも經驗し得ない事が澤山あるのに、かうして子供達は、芝居の稽古をしながら、いろいろな經驗を僅

の間にする事が出來るのです。その經驗と、經驗の與へる教訓とに、やがて子供は人格を啓發すること
になるのです。

「教育劇」の結果として得られる第二の收穫は、自分の周圍の生活と人間とに對する理解です。人生に於ける吾々の爲事の成功は、吾々が吾々の接觸する人間を理解する事に依つて得られるのです。それ故に、この知識を與へる研究が、吾々にとつては何よりも大切な研究なのです。ところで「教育劇」は人間其の者の直接な研究なのです。「教育劇」は人間の行爲を解剖するものです。そして、その行爲の動機を發見するものです。聲を解剖して、聲の變化に對する理由を明かにするものです。詞を解剖して、詞の持つ眞の意義を探し出すものです。なぜ、或思想を傳へる時には、或言語を使はなければならないか。なぜ或言語の傳へるものが、或思想であるのか。それを教へてくれるのが「教育劇」です。人間を、そのあらゆる變化に於いて研究し、それに依つて、同情を廣くし理解を深くするのが「教育劇」です。

「教育劇」に依つて得られる第三の結果は、それが肉體の上に及ぼす結果です。姿勢の悪い男の子や女の子に是非とも姿勢をよくしなければならない役をやらせて御覽なさい。それが元で、ふだんまでと姿勢をよくするやうになります。體に權威をつけることは、ひいては人格にも權威がついて參ります。

肉體は心に影響されます。併し又、心も肉體に影響されます。何かに失望して、下を向いて歩いてゐる

人間が、首を上げて濶歩すれば、失望の念も薄らいで來るものです。姿勢をよくして、膝を曲げずに、しつかり歩けば、性格にも或變化が起つて來ます。一般に姿勢の惡い子供は、道德的にも何か缺點があるものです。さういふ子供に、姿勢を正して、しつかり歩かなければならない役を與へれば、稽古をしてゐる内に、段々それが自分自身の習慣になつて來ます。そして、肉體が變化すれば、性質も變つて來ます。教育劇は體をノォブルにする助けになります。

人格の建設、同情心の建設、肉體の建設といふこの三つに加へて、「教育劇」は子供に表情的傾向を與へます。

今の時代は表現 expression の時代で、もう抑壓 repression の時代ではありません。抑情の時代は餘りに長過ぎました。何處の國の教育にでも、切實に感じられてゐる事は、この事です。

「自然な教育」といふ事が、「表現」を外にして考へられませうか。フレエベルの教育法も表現より外のものではありません。モンテッソリの教育法も、表現を基礎にして立つてゐます。ところで、劇は吾々に吾々自身を表現する機會を與へてくれます。吾々の内にあるものを、動作と聲と詞とで表現する機會を與へてくれます。そして驚嘆すべき想像の世界へ吾々を連れて行つてくれます。吾々の周圍の、この愚劣な生活から全くかけ離れた生活を吾々にさせてくれます。

以上申したところで、「教育劇」の抑も何であるかも、その結果の如何なるものであるかも、略お分

かりになつたであらうと思ひます。

私は最後にもう一度教育の爲に、日本兒童教育の爲に、「教育劇」の必要缺くべからざるものの一つである事を提唱したいと思ひます。そして、この提唱に對する――殊に教育家諸氏の――批判を待ちたいと思ひます。

脚本改作と社會的輕侮

その人一人個に言はない。

その人の經歷は論じない。

唯、社會的に極めて地位の高い或人が、藝術を輕んじ、藝術家を侮るといふ事は、やがて社會その者が藝術を輕んじ、藝術家を侮る事である。

これは單に或人一個の問題でなくて、社會全體の問題である。

藝術は、この國で生きて行けるか。

藝術家の存在がこの國で許されるか。

問題はそれである。

藝術及び藝術家にとつては、正に生死の問題である。藝術及び藝術家を、若し國家の保護及び培養者とすれば、國家生死の問題である。

劇作家協會對帝國劇場及び大倉男爵の事件は、畢竟「藝術及び藝術家に對する社會的輕侮」から起つた事件に外ならない。

必ずしも今度に限つた事ではない。

演劇始まつて以來、日本の劇場では、いつ如何なる時も作家が輕侮せられて來たのだ。

日の演劇史は「徘優列傳」である。

日本の劇評は「役者評判記」である。

近松と坂田藤十郎。

默阿彌と小團次。

櫻痴居士と團十郎。

榎本虎彥と歌右衛門。

それらの關係を想像して見ても、作者が役者の上にゐる場合は殆ど絕無である。

今度の場合でも、若し相手が役者だつたら、どうだらう。恐らく、如何なる謝罪條件でも容れられたに違ひない。

勿論これは帝國劇場一箇の罪ではない。日本演劇史の罪である。

然らば、吾々は日本の演劇史に弓を引く者か。

さうだ。吾々は日本の演劇の爲に日本の演劇史に反抗の刄を振りかざす者である。

若し、今までもさうであつたとすれば、なぜ今度に限つて起つたか。

それは言ふまでもなく、集團の力である。

作家は個々では餘りに力がない。殊に日本の劇壇では力がない。一人が如何に振ひ立つても、巨大な怪獸劇場はびくともするものではない。

幸にも　實に幸にも　堅固な集團が出來てゐた。

協會の要求を酷に過ぎると言ふ者がある。

然らば、劇場並に男爵の行爲は酷には過ぎないのか。

秤を持つて來い。

總てはもう濟んだ。

ゴオルスワアジイの『爭闘』の最後の幕切れを、一人と一人でせずに、集團と集團とでしたのである。

劇場と劇作家との分離。

世にかかる不自然なる分離が他にあらうか。

自然に對するこの恐ろしい冒瀆を敢てした者は、果して誰であらうか。劇場か。劇作家か。

自然は必ずこの不自然に償ひを迫らずにはゐるまい。

その時の　その恐ろしい時の用意に、協會は一層劇作に勉めなければなるまい。

その時の　その恐ろしい時の用意に、劇場は一層良心を淨くしなければなるまい。

塹壕は穿たれた。

彈藥を蓄へよ。

武器を磨け。

互に戰ふ事を恐るるまでに、互に精鋭を養へ。

……そこに藝術の平和が來る……

（大正一一・三・一〇）

脚本檢閲に就て

A　『愛すればこそ』はもうおやりにならないのですか。

B　やりたいのですが、やれますまい。

A　でも、警視廳では禁じたのではないと言つてゐるさうぢやありませんか。

B　左樣、「上演見合せ然るべく候」といつたやうな貼札がついて、返つて來たのです。はつきり禁じたのではないかも知れませんがそれを押し切つてやれば、禁ぜられるに極まつてゐます。禁ぜられないまでも、その筋の注意を反古にしたことになるのですから、その結果は知れてゐます。

A　詰まり上演禁止も同じ事になるのですね。

B　さうです。さう解釋するより外にしやうはありません。

A　一體、何處がその筋の氣に入らなかつたのでせう。

B　私達のやらうとしたのは、あの三幕目――卽ち最後の幕――『墮落』といふ題で中央公論に出た、あの後の方の幕――ですが、あの主人公の山田のやつてゐる事は、詰まり美人局たといふのです。

殊に火鉢の引き出しから、いろいろな男の寫眞を出すところなどがいけないらしいのですね。

A その筋では、それをはつきり言ひましたか。

B なんで言ふものですか。私はその方の係の一人に個人的に偶然會つて、凡その方針を聞いたのです。

A なぜ、警視廳では、はつきりそれを言はないのでせう。

B それは言ふ必要がないと思つてゐるのでせう。何事も「認定」なのですから、どうにもしやうがありますまい。

A ではあなたは、その干渉を正當だと思つたのですか。

B いいえ、正當だとは思ひませんでした。成程、山田のしてゐる事は、美人局といふ種類の事かも知れません。併し、作者は唯それだけを書いてゐるのではありません。近頃一部の青年の間に瀰漫してゐる膚淺な人道主義と氣取りきつた感傷主義とから、自分で自分の心を欺いて、自分の愛する女を山田に讓つた三好といふ間違つた男がやつぱり諦められないで、既に山田と同棲してゐる女と逢引を重ねる。しまひに、それが苦しくなつて、その事を山田の所へ告白に來ると、山田はとうにそんな事は知つてゐる。三好ばかりではない、女はいろいろな男に出てゐるのだと聞いて三好の自惚が一度に毀れてしまふ所などは、現代一部の軟弱な青年に對する一大痛棒だと思ひ

ます。しかも、それが動機で、今まで悪黨がつてゐた山田が、本然の人間らしさに歸つて、眞心から女に愛を感ずるといふのが、終局ですから、「風俗取締」の上だけから言つても、私達はこの作に何等不都合な點を認めないのです。

A　あなたは、その事をその係の人とかに言つて見ましたか。

B　言つて見ました。併し、その係の人は、それは私の辯疏か何ぞのやうに聞いたらしいのです。成程、最後はさうかも知れないがそれはほんとの申譯に書いてあるだけだ。やつぱり美人局の部分が一般の人には影響する。とかう言ふのです。かうなつて來ると、戯曲とは何ぞやといふ講釋からしてかからなければならない事になります。

A　その講釋をしてやつたら、どうでせう。

B　いや、それは駄目です。もうかうなつて來ると、私達が何か言へば言ふ程、向ふの目が光つて來ます。丁度、犯罪の嫌疑を受けた人間が、何か言へば言ふ程、疑ひを深くされるのと同じです。

A　罪人扱ひですか。

B　邪推かも知れませんが、さうも思はれます。

A　準備もすつかり出來てゐたやうに聞いてゐますが、それでは、もう上演の望みはありませんねえ。

B　ええ左團次も壽美藏も、もうすつかり臺詞を覺え、舞臺裝置の細かい下圖から、舞臺照明のプラ

ンまで立てたのですが、みんな無駄になりました。その後、許されさうな話もありましたが、その頃『永遠の偶像』が留められたりなどしましたから、當分谷崎君のものは駄目でせう。作者にとつては、實に致命傷です。

さう。『永遠の偶像』も留められたのですね。

さうです。これは「然るべく」でなく、立派に留められたのです。

あれも私には分かりませんね。

私にも分かりません。

家庭があんまり亂れてゐるとでも言ふのでせうか。

さうらしいのです。上の二人の姉妹はまだ好いとして、ちびつちよの末の妹までが不良だといふのが、いけないらしいのです。

でも、ああいふ家は澤山ありますぜ。

新聞に毎日二號見出しで出るやうな事でも、脚本の實演では許されないのです。

全體、あれは喜劇仕立に書いてあるのですから、あれを眞面目に、あの儘受け入れる見物はないと思ひます。

ですから、戲曲學の講義が必要だと言ふのです。『永遠の偶像』は、喜劇として實に上乘な作で、

あれを見てゐる間は見物は唯ゲラゲラ笑ふだらうと思ひます。そして、家へ歸つてから、みんな自分の事を言はれてゐたのだと氣がつくだらうと思ひます。世間の親にも、夫にも、妻にも、見せて必ず爲になる芝居だと思ひます。日本の婦人問題の研究者や女子教育家などは、芝居などは馬鹿にして見ないのが普通ですが、婦人問題研究會といつたものや全國女子教育會議などといふものより『永遠の偶像』一幕の上演の方が、日本の社會にとつて、どれ程有益だか分かりません。

ところで、私が不思議でならないのは、あの『お國と五平』が許された事です。

さう、さう。私もそれが言ひたかつた。勿論、作者はさういふ目的であの作を書いたのではあるまいが、若し「風教」といふやうな事から憂へるなら、『お國と五平』が三つの内で一番睨まれて好いと思ひます。あの芝居の終局はどうでせう。あの芝居の終局は、一般の無知な見物にどういふ事を考へさせるでせう。實に危險です。實に危險です。

その危險なものを平氣で許して置いて、『愛すればこそ』や『永遠の偶像』を禁ずる心持が私には分かりません。警視廳は寧ろ『取締』に反對するやうな事をやつてゐるのではないでせうか。

『お國と五平』が許された事は、その筋に感謝しても好いと思ひます。併し、『愛すればこそ』や『永遠の偶像』が禁止されたのでは、なんにもなりません。前の感謝が取消したくなります。取り消した上に、序に『お國と五平』も禁じて貰ひたくなります。

A　つまり日本の脚本檢閲には、定見も方針も何もないのですね。その日その日の風次第ですね。出たらめですね。

B　私はお役人といふものは寧ろ苛酷である方が好いと思つてゐます。苛酷なら苛酷で、それで通して貰ひたい。理解があるならあるやうにそれで一貫して貰ひたい。これが私の希望です。

A　もう箇々の脚本の問題ではありませんね。日本の脚本檢閲制度その者の問題ですね。

B　さうです。總ては制度の誤まりです。

A　この制度が改善されない内は、日本はやはり野蠻國ですね。

B　ワシントン會議も、ゼノア會議も、國際聯盟も、勞働代表もあつたものではありません……

（大正一一、八、一四）

新廳令の執行

劇場は時間短縮と連中廢止の新廳令に苦しんでゐる。苦しむのは當然である。なぜと言へば、劇場は唯廳令に觸れまいと枝葉的消極的に苦心するだけであつて、從來の經營組織營業方針を根本的積極的に改革しようといふ意志が皆無だからである。

盜みを稼業にする者が、物を盜むまいとするのは辛い苦しい事である。盜みが惡だと知つたら、先づ魂を入れ替へて正業につくべきである——精神なしに形式を追ふことは至難事である。

或劇場人は言ふ——「連中廢止や時間短縮などは枝葉の問題だ。」と。

枝葉の問題なら、どんな法令が出ても苦しまない筈ではないか。枝葉の問題だと言ひながら、劇場がその枝葉の問題に對する法令に苦しんでゐるのは、どういふわけであらうか。實はこの「枝葉の問題」が決して枝葉の問題ではないからである。

或劇場人は言ふ——「これは藝術上の問題である。それにも關らず斯界の先覺者までが法令の力に

俟たうとしたのは遺憾千萬である。」と。

如何にも立派な詞である。美しい詞である。併しながら、日本現下の劇場が、果して演劇を一箇の藝術として取り扱つてゐるだらうか。日本現代の劇場内に、一人でも　眞に唯一人でも　眞箇の藝術家が棲息してゐるだらうか。

法令が好ましいものでない事は言ふまでもない。法令は不完全な國家、無自覺な社會にのみ必要なものであつて、ユウトピアには無用のものである。だが、日本の劇場が果してユウトピアであらうか。ユウトピアでないまでも、自覺ある社會であらうか、反省ある國家であらうか。

一劇場人は「これは吾々に演劇改善の力なしと見縊られたもので眞に心外に堪へない。」と憤つてゐるが、これは自分で自分を知らない詞である。

如何にも「見縊られた」のである。否寧ろ「見棄てられた」のである。その「見縊られ」「見棄てられ」たのが口惜しければ、なぜもつと早く自覺しなかつたか。なぜもつと早く反省しなかつたか――日本の劇場に對する吾人の忠告や非難は、實に二十年も前からの事である。最近の運動だけに就いて言つても、一年も前からの事である。堀田警視總監時代から始めてゐる事である。劇場がそれを知らない筈がない。知つてゐながら、知らん顔をしてゐて、今になつて「急激だ。」とか「尙早だ」とか「法令はとらぬ。自治に待つべきだ。」とか言ふのである。劇場の無誠意、無反省は、この一事を以ても實

證せられるではないか。

この二月興行で各劇場が苦しんだのは、先づ時間の問題である。殊に初日の時間の問題である。併し、これも從來の組織を少しも改めずに、唯廳令だけに背くまいとするから苦しいのであつて、根本組織を改めさへすれば何でもない事である。

（一）舞臺稽古（大道具、衣裳、小道具とも設備したるもの）を少くとも三回は行ふ事。（帝劇は女優劇の初日たる二月六日の前日一日休んだきりで、その前の三日、四日はオペラの晝夜興行までしてゐた。五日の舞臺稽古が午前二時を過ぎたのも無理はない。しかもそれは實に不完全極まる唯一回の舞臺稽古だつた。）

（二）俳優は勿論樂手歌手の掛持を禁ずる事。（俳優の掛持は當時殆どなくなつたが、チヨボや清元常磐津などには、まだそれがある。市村座は清元延壽の新富座からの掛持が遲れた爲に、二番目の大詰を途中で閉幕しなければならなかつた。）

（三）狂言の立て方を俳優本位にせずに、　脚本本位にする事。（これは習慣の問題である。興行師が勇氣を振つて從來の弊を一掃してしまへばそれで濟む事である。自覺ある俳優はきつと諦める。見物には勿論異議はあるまい。帝劇では女優の多數に役がない爲に、急に――初日のつい三四

日前　だんまりを一幕つける事にした。帝劇でも別にこのだんまりで客を呼ばうとしたのでも何でもない。唯女優を皆出したいから、こんなものを附けたのである。それが爲に時間で大分苦しんだ。今度の狂言の立て方では、女優の多數を遊ばせなければならない事は初めから分かつてゐる。それを初日といふ五六日前から急に騷ぎ出したのも私には分からなかつた。）

（四）時間を内輪に狂言を立てる事。（どの座の二月興行を見ても、六時間といふ廳令に對して六時間一杯の豫算で狂言を立てゝゐる。それだから實際の場合になつて、狂言の何處かを拔かなければならないやうな事が起つて來る。明治座の「渡海屋」や「辨慶上使」でも、市村座の「袖萩」でも、帝劇の「清玄」でも、みんな肝心なところを拔いてしまつてゐる。この結果をもつて、時間短縮が歌舞伎劇を毀損したのだと言つても、それは逆說になるに過ぎない。劇場が依然俳優本位で六時間となつたら、六時間一杯に狂言を並べるのが惡いのである。廳令が六時間なら、五時間乃至五時間半で脚本位に狂言を立てれば、決して片輪な歌舞伎劇などは見せずに濟んだのである。）

（五）劇場無休制度を廢する事。（これが根本問題である。日本の劇場は昔から西洋で言ふセエゾンは持つてゐなかつたが、一興行と次の興行との間には必ず幾日かの休みがあつた。その休みがこの頃ではまるでなくなつてしまつた。これは會社として已むを得ざる帝劇の營業方針から始まつた事だと思ふが、これが演劇にとつて抑も無理な事なのである。日本の劇場は大抵舞臺を大道具の製作場に使

つてゐる。その舞臺がきのふまでは或興行に使はれてゐる。それがけふから次ぎの興行に使はれるのである。大道具の製作者は編むやうに舞臺の明いてゐる時間を使つて、大急ぎで爲事をしなければならない。俳優とてもさうである。碌々稽古の堅まらない内に、構はず初日が明けられるのだから、中には狂言の筋さへ心得てゐないのがあるのは、決して無理ではない。こんな事でどうしてほんとの芝居が見せられようか。私はこの組織を根本的に改革して貰ひたいと思ふ。若し、無休でやりたいなら、夏の七八月或は六七八九月、劇場を閉ぢて、十分に蓄積の準備をするのだ。年中芝居がやりたいなら、興行と興行との間に、少くとも一週間劇場を閉ぢるのだ。そして、小屋貸しなどは一切せぬ事だ。)

假に私が擧げた以上の五箇條を若し實行したら、新廳令などちつとも恐ろしい事はない。初日の時間勵行だつて少しも恐れるには足るまい。終には警視廳の方で恥づかしくなつて、法令などは撤回してしまふだらう。

連中廢止の問題とてもさうである。私は「昔は連中がなかつた。」と言つて、伊原氏にその妄を訂されたが、「經濟上の安定を得る爲の連中」なるものが近代のものであつて、決して古代からのものでない事は確である。しかもこの近代の連中なるものが、俳優の實質的地位、俳優の藝術的生活、狂言の選擇配列、一般觀衆の便宜の上に幾多の累を及ぼしてゐる事は、少しく劇場の内部に通ずる者の誰し

も認めてゐる事である。唯實際の問題として、執行官の法令解釋に多少統一を缺いてゐるやうなところのあるのは遺憾であるが、新廳令の根本趣旨は興行者自身が知り拔いてゐる筈の事である。それ故、興行者自身が自覺反省して、「連中」を基礎とする營業方針を廢して、「一般民衆」を基礎とする新方針を採れば、問題は容易に解決せられるのである。新廳令に對する愚痴のやうな泣言のやうな宣傳をして世間の同情を惹からうとしてゐるのは、賢明なる日本の興行師諸君にも似合はぬ事である。

序に言ふが、舞臺協會が連中廢止の爲に興行が出來なくなつたやうに言ふものがあるが、あれは嘘である。若し本當なら舞臺協會は滅亡した筈である。併し、舞臺協會は四月にはやると言つてゐる。舞臺協會が二月に興行が出來なかつたのは、映畫劇をとつてゐた爲である。(大正一二、)

文學の本質

文學といふ詞は、美といふ詞や、想像といふ詞などと一緒に、吾々が日常幾度となく使ふ詞ですが、正確な意味での文學といふものが、どういふものであるかといふことになると、誰しもしつかりした答は出來ないのであります。詞を換へて言へば、文學とは何ぞやといふ問に對して、動きのない定義を與へることは非常に困難なのであります。

或詩人は「文學とは最もよき思想の記錄である」と申しました。或學者は「文學とは讀者に快感を與ふる方法によつて精選せられた智能ある男女の思想感情の發表である」と申しました。又或人は「文學を研究する者の目的は、世界に於いて考慮された最もよきものを知ることである」と申しました。まだこの外にも、文學といふものに對して、定義めいたことを述べた人は澤山にありますが、一つとして完全に文學といふものを定義し得た文章はないと言つて好いのです。一體文學といふやうなものを、定義といつたもので嚴密に確定しようと企てることが抑間違つてゐるので、到底滿足な結果を得られないことは分かりきつてゐるのです。

それでは、文學といふものは、そんなに曖昧模糊たるものなのかといふと、決してさうではないのであります。これは文學であつて、これは文學でないといふことは、はつきり言へるのです。或人は、文學とは、その詞の本當の意味から言へば、文豪全體から成るものだと申しました。これは如何にもはつきりした具體的な解釋でありますが、さて困るのは、その文豪の定義です。文豪といへば、勿論一代に秀でた文學者のことには相違ありませんが、唯それだけでは程度や資格がはつきりと分かりません。

そこで文豪に關する定義めいたものを探して見ますと、サント・ブウヴの書いたものにそれがあります。サント・ブウヴに從へば、文豪といふものは、次に記すやうな資格を備へた人でなければならないのです――

一、人間の心を豐富にし、その内容を增進して、更に一段の進歩あらしめた人。

一、何事をも研究し盡した感じのある人。

一、心中に或確固たる道徳的眞理を發見し、また或不變的な精神を搜り當てた人。

一、形式の如何を問はず、自然と雄大であつて同時に鋭く、合理的であつて同時に確實且華麗な或形式で、その思想、觀察、或は發見を表現した人。

一、その人獨得の文體であつて、而も轉じて世人一般の文體となり、時代の變遷に連れて新生命を

發揮し、詩書兩面を備へたやうな文體で、その思想感情を發揮した人。かういつた人が文豪だといふのです。サント・ブウブがここに分類したやうな要求に適合する作者なら、必ず文豪の一人として數へられるやうになるのはたしかでありますが、實際今までこの世に現れた定評のある文豪が、必ずしも總てこの條件に適合するとは申されません。それに一體、文學といふ詞をかういつた高尙な少數の作者の作物に制限してしまふのは間違つてゐます。

そこで誰にでも分かるやうに、はつきりと、短い詞で、文學といふものの根本的意義と特質とが、說明出來るかどうか考へて見たいと思ひます。

吾々はふだんどういふ意味で文學といふ詞を用ひてゐませうか。

印刷物の總てが文學でないことは勿論です。そんなら、どんなものを文學と呼ばないでせうか。曆や新聞記事は文學ではありません。なぜかといふと、かういつたものは、その日を過ぎると、すぐに捨てられてしまふからです。文學といふものは、多少なりとも永續性を持つ必要があるのです。不朽といふ觀念は文學といふ概念と常に或關係を持つてゐるものでありまして、實に文學とは不滅的價値のある著作をいふのだといふのも、或は一つの主要な假定的定義でありませう。

併し、或一つの著作に不朽の價値を與へるものは何でありませうか。その問題が解決されない內は、この定義にも何等の價値はありません。

或著作が不朽だといふ意味は、總ての人にとつて有益で且興味があるといふことであるのは勿論でありますが、唯それだけではまだ不十分です。例へば、暦とか、或慈善事業の報告書とか、法律家の書齋を充たしてゐる記錄のやうなものは、文學ではありませんが、而も猶不朽な價値のあるものです。暦といふものは、太陽が死滅し、星が老衰するまでは、人類にとつて必要缺くべからざるものでありますが、吾々はかういふものを文學であるとは、夢にも思ひません。併し、代數學、圓錐曲線學、幾何學、心理學、神學などに關する論文の中には文學であると言へば言へるものがあります。これらのものが不滅の價値を持つてゐるのは勿論で、圓錐曲線學のやうなものは、躊躇なしに文學でないものとして、除外することが出來ますが、幾何學になると、もうさう思ひきつた除外は出來ませんし、心理學や神學になると一層それが躊躇されます。ところが、これに反して、花とか少女とか女の髮の毛とかに關する優美な小品文だつたら、すぐに文學だといふことが出來るのです。前者のやうな書物は吾々が長く忘れてはならない、又これがなければ實際生存の出來ない不朽の眞理を持つてゐるもので、後者のやうな書物は、優美ではありまするが、要するに詰まらない瑣末な事柄を記したものなのです。而も吾々は、前者のやうな貴重な書物を捨てて、後者のやうな片々たる書物を正眞正銘の文學として歷史に記錄してゐるのはどういふわけでせう。

ここに至つて、前に述べた假定的定義が一層便利なものになつて來るのであります。卽ち文學とは

不朽な興味ある眞理を含有する書物ではなくて、その本質として不滅的な興味を持つ書物だといふことになるのです。

この標準から言へば、あの暦のやうなものは、その中に含まれてゐる事實或は眞理には不朽の價値がありますが、それらの事實或は道理は、種々な方法で他に適用せられ、また更に異つた形式で現され、最初にそれを記した書物は、全然消滅しても、事柄は事柄として一般の人間の智慧となつて殘るのです。卽ち書物は消滅しても眞理は滅びないのです。今日吾々が引力の根本原理を知らうとするのに、何もニウトンの原理を讀む必要はないのです。引力の原理は、旣に物理學上の智識となつて、一般に承認されてゐるのですから、何もニウトンその人に依る必要はないのです。ところが、文學といふものは、その正當な意味から言ふと、どんな作品でも、その作品が現れた次の年なり、次の世紀なりに、これと同じことを記した、且一層それを精細に記した書物で間に合ふといふものではありません。文學は作物そのものが必然に不朽たるべき性質を有してゐるので、眞理を傳達する爲の容器ではないのです。そこで、それでは文學といふものに、さうした獨得の生命を與へるものは何だといふ問題が起つて來るのです。

或著者が或方法で或個人の特性を現す際に、その人格を現してゐれば、その作物は獨得の生命を持つたものになります。眞の文學書といふものが、或手段で著者の人格を現すものであることは、勿論

異議のないことですが、その反對に人格を表現してゐる書物が、悉く文學だといふことは、うつかり言へません。その表現された人格といふものが、永遠に感興を催すべきものだといふ明瞭な事實は言ふに及ばないとしても、この標準には少くとも二つの故障があります。第一に人格表現とはどういふことをさすのであるか、これが曖昧です。神學に關する論文或は數學に關する論文は、人格を現してゐないでせうか、またかういつた著作は眞理を思索する性格や能力を現してゐないでせうか。第二に總ての文學書が科學書の現すことの出來ない或意味の人格を現すものとして、その表現手段は如何なるものでありませうか、これが疑問です。詩といふものが詩人の人格を現すのに、科學的論文が科學者の人格を現さないといふのはどういふわけでせう。吾々はこれに對して、一方は或特質に從つて人格を現すことが出來るけれども、一方はそれが出來ないのだと答へます。その表現することの出來ない特質といふものを摑まへることが出來れば吾々の求める文學の標準を探知することが出來たことになるのであります。そこで如何にも有益な眞理を持つてはゐるが、文學の部類に入れることの出來ない論文――微積分、幾何學或は哲學等に關する論文――と、一見不朽の價値ある文學であるところの詩とを比較して、どういふ性質が韻文には存在して論文には缺けてゐるかといふことを考へて見ますと、韻文は飽くまでも感情に訴へるもので、論文は飽くまでも智識に訴へるものであります。肝腎なのはこの點で、ここに吾々の求める標準が得られるのだと思ひます。卽ちこの「感情に訴へる力」が

或作物に不朽の興味と文學的性質とを與へるのであります。

併し、果してこの力が文學といふものの必ず保持すべき永續性と個性との兩性質を說明するかどうかと申しますと、永續性の方は、一種の道理に依つて作物の感興を永續せしむるものは感情の瞬間性であるといふことが出來ます。智識と感情との根本的相違の一つは、智識は永續するし感情は消滅することです。吾々が事實を知つて、常にこれを把持してゐれば、智識はそれだけ增加したわけであります。勿論把持力には制限があつて、時には事實を忘却することはありますが決して悉くそれを忘れるものではありません。ですから、智識に訴へる論文は、一度これを精讀して、これを知つてしまへば、再びそれを讀む氣は起りません。それはその論文の中の事柄が、旣に自分の持物となつたので、論文そのものは自然と放棄せられてしまふのです。ところが、感情といふものは、智識とは根本的に違つたもので、本來瞬間的なものであります。智識は永續する所得でありますけれど、感情は常に變化する經驗の連結したものであります。詩を讀んで受ける感興は、一時間の後には消滅するかも知れないものです。併し、如何に感興の度が弱くても、これを再讀したり、思ひ出したりすれば、必ず再び感興が湧いて來るのです。かうして吾々は再三再四これを味ひます。苟も文學的價値のあるものであれば、讀者は必ずこれを再讀したくなるもので、若しそれが大文學であれば、幾度繰り返して讀んでも飽きないものであります。かういふ風にして文學は不朽の書物となるのです。あらゆる時代を通

じて、幾世紀となく、或作物が不朽の生命を有する所以は感情に訴へる力であることを忘れてはなりません。例へば、ホオマア時代の學術は既に廢りましたが、ホオマアは今日も猶生命を持つてゐます。なぜ、ホォマアが廢らないかといふと、彼の作物は古今不滅の人情に訴へてゐるからです。卽ち箇々の感情は瞬間的でありますが、人類一般の感情には通有の點があるからです。各の感情の聯續する波動は、各の瞬間に生滅しますが、感情の大洋は洋々として各の時代を通じて變らないのであります。宇宙の變遷と共に進展するものは、感情ではなくて、寧思想であります。

次は著者の人格或は箇性を現す問題でありますが、或眞理或は事實は正確に理解されれば何人にとつても同一でありまして、例へば直線は二つの點の間の最短距離であるといふのは、一つの眞理でありまして、客觀的事實の報告であります。總て確實な科學は、このやうに完全且精密に表現し得る事實から成立つてゐます。その上又事實を記載する場合は、出來るだけ缺點のない精密な型に入れようとするのが科學の目的でありますから、從つてこれらの事實は何人にも同じやうに理解されることになるのです。菫科の植物は互生單葉の草木にして、托葉を有し、葉は垂直にして、花は葉脈より生ずといふ解釋は、吾々の考へてゐる菫といふものの意味を盡してもゐないし、各種の菫に於ける總ての性質を網羅してはゐませんが、若し吾々にこの定義が分かれば、得たところの概念は同じで、且その概念はたとひ完全ではなくても、正確には違ひありません。それが萬一相違してゐれば、吾々の智識

が不完全なので、事實に對する知的理解の相違は必ず無學或はその他何等かの缺陷から生ずるといふわけなのです。若し二人の人間が意識するものを互に完全に理解し、且同一事實を意識するとすれば、二人の心的作用は當然同じ筈であります。科學といふものの到達しようとする目的は正にここにあるのでありまして、要するにかうした事實や眞理の發表が若し精密に出來たとすれば、それを發表した人の個性を發揮する餘地はないことになります。知力を現すのに最も完全に近い詞は、代數に用ゐる記號で、これは言語の中で最上のものであります。併しこれを以て人格或は個性を現すといふことは不可能なことです。

　これに反して一旦感情の要素が言語にはひる場合には、話すものの人格が必ず自然に現れることになります。一つの事物が違つた人の感情に觸れる時は、その結果に必ず或差異を生ずるのです。二人の人間が或一つの物に接して、全く同一な感情を起すといふことは不可能なことです。この差異がある同じでないといふところに個性を發揮する機會が生じて來るのであります。吾々が窓から星を見てゐる感覺も、隣の人が窓から星を見てゐる感覺も、同じだといふ想像に基いて、科學は成立するので、星の距離とか運動とかに關する天文學者の報告は、吾々も天文學者と同樣に理解することが出來ますけれども、星から受けた隣の人の感情と、吾々の感情とは全然異つたものでなければなりません。でありますから、文學といふものは、決して單に事實を事實として現しはいたしません。事實と感情と

の關係上、事實に加ふるにその感情的影響を以てするものであります。人間の箇性は、事實がその人の情的性質に影響する工合に依つて現されるものでありますから、そこで文學は人格の發表となるのです。

吾々が文學の屬性であるとするところの他の廣義の性質も、この感情に訴へる力がそれを解決する秘訣を持つてゐることは注意すべきことです。「詩は人生の批評なり」といふ有名なマシウ・アアノルドの詞は、尤も至極な詞ではありますが、定義としては不明瞭なところがあります。詩人が人生を觀察し或は又思索する場合には、所謂情緒に及ぼす人生の印象を更に吾人の感情に訴へようとするのです。併しまだこれだけでは詩及び總ての文學を嚴密に解釋盡したとは言へません。文學は人生の評論、否寧人生の描寫或は解釋でありまして、感情を支配する力が文學をして人生の解釋者たらしめるのです。人生は主として客觀的事實や周圍の事情及び思想觀察に依つてではなく、情緒に依つてのみ解決せられるものであります。情緒が動機となつて意志を左右し、さうして人間の一生を處決するのです。人格といふものは情緒に依つて現され又啓發されるので、所謂人事百般は悉く心情から生ずるものであります。でありますから、作者の感情を語ると同時に、讀者の感情を刺戟する文學は、當然最高最良の人生記錄であるといふことになります。

併しこの標準は文學といふ詞の意義を制限し過ぎるやうに見えるかも知れません。併し感情に訴へ

る不朽の精神を持つてゐるものは總て文學であると假定したところで、凡て文學であるものは悉く感情に訴へる力があるといふ道理が必ずしも成立つわけではない。例へば歷史は正しく文學であつて、而もその主要な部分を占めてゐることは勿論でありますが、決して感情に訴へるものではありません。感情に訴へないで冷靜公平に事實を記載することが歷史といふものの本分なのですから。從つて今述べた標準が文學全體のものではなくて、韻文又は極廣く見えても美文の標準となるものであることは明かであります。

この議論に對しては、一つの作物を文學たらしむる特質は、必ずしもその作物の目的とするところになくても好いと辯明しなくてはなりません。併しながら、總て作物といふものは、この性質さへ持つてゐれば文學たる資格があるものです。如何なる定義に依つても歷史は悉く文學だといふことは出來ませんが、苟も歷史的作物が文學たる以上、その範圍內に於いて情緖を刺激する特性を持つてゐることは明かであります。これ卽ち歷史の持つてゐる文學的美點であります。文學と認定することの出來る歷史と、文學でない記錄との差異は誰にでもすぐ分かります。後者は歷史に記載される事實を總括してゐますが、その內容は枯燥な材料の配列に過ぎません。歷史に於いても事實が整然と配列せられ且精密に記載されてゐれば、必ず吾人の感情に訴へるところがあります。元來歷史といふものは、唯事實を羅列するものではなくて、人物及び事件を描寫して吾人に人生といふものの印象を與へるも

のであります。さうして人生といふものは必ず感情に訴へるものですから、その作物が文學的であるかないかは、その人生を描寫する程度に正比例するものであります。勿論これは歴史といふものの終極の目的ではありません。歴史としての歴史の目的は吾人に過去の或時代を熟知せしむることにあるので、文學の要求する特質には適しないところの正確とか精密とか公平とかいふ性質を具備してゐなければなりません。若しこれらのものがなければ、それは歴史ではなくて單に詩的な叙述となり終るのです。或作物が歴史的文學として優れたものになるかならぬかは、歴史的特質及び文學的特質を結合する著者の手腕如何に依るので、精密に正確に且公平に事實を叙述しながらも、決してこれを乾燥無味な記錄としないで、生氣潑剌たるものにしなければならないのであります。

元來これら二種の特質は嚴密な科學以外では決して矛盾するところがないもので、現に幾多の錯綜した人爲的行爲の集團は決して知力のみでは適當に理解されるものではありません。必ず同情心を喚起する必要のあることは常に眞の歴史家が言ふところであります。人間の行爲は常に道德性を伴ふもので、道德性は同情に依らなければ、これを理解することも正當に評價することも出來ません。過去の時代といふものは、これをありのままに再現して、若し讀者がその時代に生きてゐたらこんな風であつたらうと思はせるに至つて、始めてこれを人に理解させることが出來るのであります。記錄といふものは唯無趣味な書物であるといふばかりでなく、その詞の正確な意義通り、眞の書物ではないの

であります。

この注意は歴史以外の種々の文學に就いても勿論同樣であります。文學者の根本義は作者が感情に訴へないでも讀者が感情に訴へるので、そこに文學が現れるのが常であります。例へばラスキンとかアアノルドとかいふ大家の批評と詰まらない修辭學書などとを識別するに際しては、唯これらの文家は絶えず感情作用に依つて事實を觀察解決する能力を持つてゐるといふことに依るより外にしやうはありません。

畢竟文學に於いてはこの感情に訴へる力が他の性質と結合するものでありますが、時としては作物の根本義がこれらの他の性質に基くことがあるだけのことで、感情に訴へる力が依然として文學の標準的範疇であることは明かな事實であります。そして若しこれが作物の主要な目的である場合にはその作物は詩又は美文となるのであります。これに反して、若し主題の性質上感情に訴へることが不可能な場合には、それは科學となつて現れて、決して文學とはならないのであります。若し又、この力が手段であつて目的ではなく、或は單に偶發的なものであれば、その訴へる力も强弱に從つて文學的特質の差異を生じて來るわけであります。畢竟各の作物に生命を賦與するものは一にこの感情に訴へる力のみであるといふ結論に到達します。

さて以上の分類が正鵠を得てゐるものとすれば、科學と文學との間には根本的な區別があつて多少

價値のある著者は悉く科學と文學とに二分することが出來るのは、丁度吾人の手工品が工藝品と美術品とに分類せられるのと同樣であります。勿論特殊の場合に於いては、この二つのものは互に影響を及ぼしてゐますが、この分類は必ず有効なもので、心的態度及び氣分の根本的差異を基礎としてゐるものであります。

科學的氣質は事物の生存する狀態とその相互間及び周圍に對する關係を探知する見地から事物を觀察しますし、文學的氣質は事物と吾人人間との精的及び道德的性質との關係ばかりを觀察します。例へば、植物學者は一つの植物に關する總ての物質的事實を研究しようとするのでありまして、この植物は如何なる部分より成り、この部分と他の植物のこれと同じ部分との類似はどうであらうか、その各部分の作用はどうであらうか、それが發育中に受ける變化はどうであらうか、この植物が始めて發生してから段々に變化して終に全く種類を異にした植物の種子と變じて、元の植物は根絶するやうになるまでの變遷はどうであらうかなどといふことを研究しようとするので、その方法は全然知的であります。植物學者の求めるものは、事實及び事實から生ずる法則であります。これに反して、文學的氣質の人にとつては、これらの事柄は第二義のものでありまして、主として問ふところは寧植物生存の目的如何であります。植物の作用を異にする各部分は互に又その周圍の狀況に好く適應してゐるので、その植物は幾代となく繼續して發育することが出來るのでありますが、抑その存在の目的は如何

といふ問題になつて、文學者がこれに答へるとすれば、植物は人の感情を左右する最高の力、即ち美の爲に作られたと言ふに違ひありません。ラスキンの詞に依れば、自然そのものの念頭にすら植物には唯花あるのみであると言つてゐます。實際土地、水、動物又は植物の眞の意義を教へ、彼等の秘密を吾人の前に曝露し、且吾人をして彼等の生活に參與せしめるものは決して科學者ではなくて、シェエクスピア、ワアヅワアス、キイツ、シャトオブリアンなどの詩人ではないのでせうか。

　科學者と文學者との態度の相違は以上で分かつたらうと思ひます。一方は事物相互の關係、類似及び結果の明確な知的概念を得ようと努めるので、一方は事物が吾人の道徳的及び情的特質に對する意義を窮めようとするのであります。でありますから、活動の一面を敍述するのが科學でありまして他の方面を記すのが文學であります。併し既に述べた通り、科學を主題とする幾多の著述が偶然に情的趣味を持つてゐて、自然に文學的になることがあると同時に、一方では凡そ情的文學たるものは事實或は眞理を基礎としなければならないことを忘れてはなりません。即ち所謂文學的氣質といふものと科學的氣質といふものを、全然相容れない、箇々別々に働くべきものだと誤解してはなりません。これに反してこの兩者が相共に結合して働けば、互に保護し合ひ助成し合ふのが常で、落日に對する物理學者の美感は、夕陽が示す光學の法則を知つたからといつて決して增減する筈はありません。成程自然現象の物理的法則の研究に沒頭すれば、それだけこれに對する美術的觀念は削減されませうが。一

般に言つて一方の氣質の發達は他の發育を妨げるものではありません。併し稀には餘りに科學的氣質に卽して殆んど他を顧みない爲に、その方の氣質が萎縮して枯死してしまふ場合がある。又それと反對に、餘りに感情的な人生觀に馴れてしまつて、健全な知的作用で事實を判斷する力を失つてしまつた人がある。所謂情緒家、唯美家、熱狂家がそれで、これらは人格の畸形兒であります。

ここに於いて、文學の根本要義が感情に訴へる力であることは確ですが、決してこれが唯一の要義ではないといふことになります。文學以外の藝術品にあつても、この力は自然と存在してゐて、これが謂ふところの藝術を構成してゐるのであります。この著しい要素が特に孤立してゐるのは音樂だけで、その點で音樂は總ての藝術の中で最も代表的なものになつてゐます。卽ち音樂といふものは、少しも定まつた知的概念に關係することなしに、直接情緒に訴へるもので、音樂は知識に對して如何なる意味を持つてゐるか、それは答ふべき範圍ではありません。併しこれは音樂についてだけ言へることで、音樂以外の藝術に對して、これを當て嵌めることは出來ません。

そこで或文學的作品を鑑賞し或は評價しようとする場合には、必ず知的要素、卽ちその作物の基礎となつた事實或は眞理を考察しなくてはなりません。或種の文學では、この要素がその目的となつてゐて、それが主として價値の高下を定めてゐます。歷史を評價するには、叙述の暢達、華麗、悲壯などといふ點も文學的性質としては、注意しなければならない重要な問題ですが、歷史の本分とすると

ころは、記述の正確と正しい觀察卽ち事實を主とするものです。韻文のやうな模範的形式の文學を評する場合でも、感情の基礎になつてゐる事實は必ずこれを考察する必要があるのであります。若し適當な知的基礎がなければ、熱烈な感情は憤怒、誇張又は狂亂と變じ、銳敏な感情は多感焦躁となり、虛僞淺信は終に不健全な感情となります。畢竟基礎的概念が偉大でなければ、眞に深遠な感情は起る筈がないのです。

最後にどんな文學書を評價する場合でも、常にその形式に注意しなければならないといふ問題があります。なぜといへば、情緖だとか、想像だとか、思想だとかいふものは、必ず言語といふ媒介に依つて表現されるものであるからです。形式といふ詞は總ての意志を發表する手段を內容とは區別して考へることを意味してゐるので、つまり敍述法を記事そのものから分離して考へることを示してゐるのです。さう規定して見ると、形式といふものが本來の目的ではなくて手段となるのは明かでありませう。そのわけは、既に論じた文學の根本要義であるところの感情に訴へる不朽の力が幾分か、或は殆ど全部、思想及び事實の表現方法に基いてゐるからであります。平凡な事實が一度靈妙な文章になれば、吾人の感情を支配する新鮮な不朽の力を持つやうになることは、誰も知つてゐることです。中にはどんなに表現手段がうまくても、貧弱な思想は依然として貧弱な思想だといふ人があります。併し表現方法に依つて或作品が、その內容の如何に係らず、或新しい力を加へて來るといふことは實に疑ふ

べからざる事實であります。

でありますから、他の藝術に於けると同じく、文學に於いても、その表現方法に卓越するといふことは、作家にとつての最も有力な強みの一つとなるのです。この力は必ず天賦の才に依るか或は相當の練磨に依るものでありまして、十分賞讃に値するものであります。それゆゑ眞の批評家は、この表現方法についての專門的技能の鑑賞法をよく心得てゐなければなりません。苟も逸品とか傑作とか言はれるものは、決して偶然に出來るものではありません。如何な天才といへども著作の苦心といふものを逃れることのないのは明なことですから、さうした同情心から作物の鑑賞をして、その作物は形式上藝術的に優秀なものであると評することが出來るのであります。

總括して考へると、文學の批評的考究に當つて、注意すべきことは次の四つである。

（一）情　緒

若し吾人の分類が正しいものだとするなら、情緒は文學の特質的な且つ標準的な要素であります。この要素は文學の代表的作物に於いてのみその目的となるのでありまして、他の場合に於いては、全く偶發的であるか、或は更に大なる目的を達する手段となるかであります。

（二）想　像

多くの場合想像に依らなければ情緒を引起すことは不可能であります。

（三）思想

これは音樂以外の總ての藝術の要素的條件であります。音樂においてさへ、スクリャビンの或作品、リヒアルト・シユトラウスの或作品はそれを實證してゐます。文學の中でも教訓的なものとか、勸善懲惡的なものになると、思想がその作物の目的となつてゐるので、それが甚だ重要な要素になつてゐるのです。（問題篇第二部第六章　藝術と道德　參照）

（四）形式

これは本來としては目的ではなく、手段でありますが、而も文學にとつては頗る重要なものでありますから、これに就いては特に節を改めて委しく申しませう。

第二　文學の形式

たとへば、私がこの胸の中に抱いてゐる思想を或符號を以て現して、それと同じ思想を讀者の心中に暗示するとします、詞を換へて言へば、不正確ながら讀者に自分の思想を移すとすれば、それが即ち言語又は文章といふものであります。併し單にこれだけではまだ文學にはなりません。或情緒に觸れた思想なり、たとひ漠然としたものではあつても、或一定の思想に關係してゐる情緒なりがあるとする時、この思想及びこの情緒を、記號を用ひて讀者に移すのが文學であります。若しこの場合に、

單に思想を讀者に移すのが第一の目的であつて、これに伴ふ情緒が唯思想を氣持よく理解させる爲にのみ使はれる附屬的なものであれば、その作物は歴史或は批評のやうな一種の散文になります。若し情緒そのものが主眼であつて、思想は感情の徑路を經て胸中に沸いて來るものであれば、その作物は韻文とか小說とかいふやうな一種の美文になります。

　次に起つて來る問題は、自分の胸中の情緒をどうすれば讀者の胸中に移すことが出來るかといふことであります。吾々の情緒を刺戟した事物をその儘他人に示して、他人にその情緒を移さうとすることは實際この世の中で行はれてゐることであります。たとへば私なら私が、美しい薔薇の花を見て、暫時恍惚としたとします。その薔薇を諸君に渡せば、その美に對する自分の情緒を諸君に移すことが出來ます。けれども藝術殊に文學に於いては、さういふ風に情緒の對象物を直接に利用することは出來ません。文學はそれとは違つた間接な手段に依らなければならないものです。さういふわけで、作者が自己の總ての思想と情緒とを諸君に移さうとするには、種々雜多な方法手段を用ひます。その方法手段の總てを一括して文學の形式といふのであります。

　一體情緒といふものは、唯これを抽象的に述べたり、分解したり、論究したりしたからといつて直呼び起されるものではなくて、是非ともその情緒を喚起した對象物を示す必要があります。從つて人の情緒に訴へる手段の中には、必ず何等かの想像が含まれてゐるもので、この想像なるものは、多少

を論ぜず文學の形式には必要缺くべからざるものであります。併し一般に想像が必要であると同時に、情緒を呼び起すには、無限の種々雜多な方法が必要になつて來るのです。たとへば、私が薔薇の花の美を文學に依つて讀者に感じさせようとするには、これを精細に描寫して、その色彩なり形態なり香氣なりの感覺美を讀者の想像に訴へなければなりません。或は薔薇の暗示から、青春や希望の讃喜、美しい名譽などを聯想した概念や情緒を現し、或は又華麗なものの衰へて行く表象として薔薇の悲哀を現すといふやうなことをしなければなりません。さうしてこれらのものの内、どれを選むかといふことは、勿論その中での印象の度の深いものといふ標準に依るので、從つて各人が使用する方法即ち作物の文學的形式は、間接に各自の人格の反映となるわけであります。

且又情緒の性質如何に依つて、一定の形式の法則が自然に生ずるものであります。情緒は叙説や分解では、これを讀者の心に移し難いものですから、感情を現す言語は、專門的な抽象的なものよりも普通具體的なものが好いとなつてゐます。總ての感情は偶然な暗示とか諷刺とかいふものに依つて惹起されるもので、直接に明白に露出されるものでないことは、明かな事實であります。更に進んで、その情緒が人生の深遠な永久的な原動力になるものでなくて、薔薇の花に依つて呼び起されるやうな、又一時的に消え失せるやうなものである場合には、簡單な優美な詞が必要になつて、その情緒を刺戟するには、相當の苦心が必要であることを認めなければなりません。それと反對に、若しその情緒が

非常に深刻で眞摯なものであれば、默想思索と莊重な修辭とさへあれば好いので、それ以外には詞の飾りを要しません。又或種の情緒になると、その性質上特に長い説明を必要とし、流暢な修辭がなければ、よくその目的を達し得られないものがあります。

詞といふものは、その根本の文字通りの意義以外に、言語そのものに附隨してゐる微妙な第二義の暗示力と聯想作用とを持つてゐるもので、多少漠然としたものではありますが、嚴密な意義以外のことを聯想させたり、又詞の遣ひ方さへ旨ければ、その暗示力の作用である優雅な一時的感情に影響したりすることが中々多いものです。詞が結び合された場合の情緒的効果は、寧その意義からよりも、その音調から起るものでありますから、散文の場合でも韻文の場合でも、この音調が讀者の心に移る情緒を深くするやうに詞を排列することが必要であります。これは文學的描寫の問題の中で最も重要な事柄で且最も困難な部分であります。

同じく言語で情緒を描寫するにしても、各の作者の觀察點が相違すれば、その文學的形式にも無限の變化を生じて來るものです。同じ薔薇の花を見て歌つた詩でも、享樂主義の詩人なら唯一時的の花の美を讃歎するに止まりませうが、これが宗教的な詩人になると、唯單に美しいだけのものなら必ず滅びずには置かないといふ稍苛刻な見方をするでせう。さういつた見方の相違は自然とその文學的形式にも變化を及ぼして來るものです。從つて或詩人の詩形を以て他の詩人の詩形を律することは全く

不可能なことで、文學的形式は作者の個性に從つて、無限に變化するものです。又無限に變化しなければならないものであります。

から論じて來ますと、或作物の外形はその內容を考察した上でなければ、論議することが出來ないことになつて來ます。敍述は正しくその對象物を現してゐるものですから、敍述の美とその對象物の美とを全然隔離してしまふことは不可能であります。成程吾々は種々な人が同一思想を種々な方法で現してゐる場合を澤山に見てゐます。併しこれは敍述されたものが純粹に知的なものである場合に於いてのみ出來ることであります。卽ち「二二が四」は、一つのことを二樣に現す方法はありますが、若し情緖が敍述の中にはひつた瞬間に、形式上の變化が少しでも起つたとすれば從つて內容も變化しなければなりません。卽ち或詩の形式が少しでも變化すれば、その情緖的效果もすぐに變化して來るので時には全く消滅してしまふ場合さへあります。詩の飜譯が困難であるのもこの理由からであります。尤も、このことは、詩でなくても、散文の場合でも言へることで、どんな文學的作品の形式でも、二つのものが全く同一であるといふものはない筈です。

でありますから、詩は勿論のこと、總ての藝術品は唯その形式だけを賞讃すべきであつて、その意義內容は少しも構はないといふ說には左袒することが出來ません。外形は唯意義を運搬する車に過ぎません。或作物を批評するに際して、その思想に依らず、唯形式にばかり依れば、作中の思想の要素

は極めて小さなものになりまして、作者の或輕快な情緒的方面を現すことは出來ても、知的意義を現すことは出來ないことになります。從つて、かうした貧弱な心狀を過度に用ひた作品には活氣がなく、又天才なる作者が單に文體の惡い爲に不運な不公平な批評を被ることが往々あります。かういふことは、特に感情の激しい作者にはあり勝ちのことで、その人の想像や感情が論理的能力より立優つてゐる爲にさういふことになるのであります。かういふ種類の作者は感情の基礎たる眞理よりは、寧ろ感情を現すに適當な熱心と豐富な修辭とを持つてゐることが多いのです。たとへば、ラスキンのやうな人は勿論英吉利第一流の作家ではありますが、情緒的並に道德的價値を現すことに餘りに努め過ぎた爲に、知的要素を忘れてしまつて、讀者を說破しなければならない場合に、却つて讀者を喜ばしたり興奮させたりしてしまふ場合が多いのです。その形式が立派であるといふ爲ばかりで讀者を感激させることは、たとひあるとしても極めて稀でありまして、藝術は技巧を藏ふにありといふ古諺はどこまでも眞理であります。最大の藝術は必ず突飛なものではなくて、手段として人知れず情緒的効果を收めようと努めたものに限ります。從つて苟も徹底的な批評を望むならば、唯技巧上の事柄にのみ注意すべきではありません。形式的批評の規則が求むる觀察點で美點を摘示した作品は未だ曾つてないのですから、そんな藝術家の專門的技巧を主にして作品の中の意義を評することは出來ません。さういふことを望んだ時代の藝術は必ず墮落したものになつてゐます。藝術の善惡の判斷は外形に依るところがあ

ゐるかも知れないがその偉大なると劣等なるとの差異は決して形式には依らないといつたワルタ・ペエタの詞には實に味ふべき價値があります。

形式と內容とは、このやうに密接な關係を持つてはゐますが、決して兩者は同一なものではありません。吾人は形式を定義して、思想及び感情が或一人から他人に傳達される總ての方法の綜合であると言ひましたが、その方法手段が思想や感情そのものでないことは勿論であります。或人の思想感情は、その人の手腕では十分に現し切れない場合があるかも知れません。若し文學が純粹に思想ばかりを表現するものであるとすれば、その心的內容とその發表力との間にかうした不釣合は生じない筈であります。それは全く言語といふものが思想の自然的發表であつて、感情に依るものではないといふ理由に基くのであります。吾々が或考へを起すとか、又事實を實際見たとかいふ場合には、その考へや事實といふものが卽時に心の中で言語と化して、他人にそれを發表することが出來ますが、感情に至つては中々卽時にこれを言語に移して或記事にするのは困難であります。でありますから、知的要素が大部分を占めてゐる作物にあつては、その發表法は至極簡單で、著者の言語が正確に思想を發表すればそれでもう用は足りるのです。曖昧な文章といふものは、十中八九思想が不明であるといふことに依つて起るのです。言語は事實上思想の自然發表でありまして、又相當に長い思索作用は言語に依らなければ、心の中で繼續することが出來ないものですから、何人に依らず明晰な思想を持つてゐ

る人は、たとひその思想が長くて複雜してゐても相當な努力さへすればこれを明瞭に發表することが出來る筈です。ところが、これが感情となると、中々さうは成りません。それはなぜかといふと、感情といふものは思想の詞に飜譯されてから、漸く言語として發表出來るもので、さうするには、必ずこれを直接に發表するよりは寧ろ暗示的な方法に依らなければなりません。この作用にとつては總ての形式の型が必要でありまして、或場合には韻律その他の音樂的性質に依り、或場合には特別な修辭及び詞の配列に依り、或場合には思想の上に効果のある類似法に依り、又或場合には吾人の心を刺戟してその刺戟する所以の分からない幾多の反射曲折に依つて作者の情緒に同情させるやうな語法を使用するのであります。

さて文學的効果にとつて必要なこの情緒を發表する言語を多く持つてゐるか少く持つてゐるかといふ度合は、人に依つて大に差異があるので、眞に有爲な作者であつても或は形式には實際貧弱である場合があるかも知れません。詩情に對して著しい感覺性を持つてゐて、その上發表的天才を有する人が全然沈默してゐて大詩人となることが出來ませうか。勿論この發表力と發表されるものとは必ずしも同等のものではなく、若し同等のものであるとすれば、誰でもすぐに詩人文士となることが出來るわけであります。卽ち吾人は總て詩となるべき又實際今日までに詩となつて來た情緒を持つてゐるものでありますが、詩人といふものは、作家一人に對して感ずる讀者を何千人も持つてゐるといふ點で詩

人なのでありまして、そこに文學の要素といふものが出來て來るのであります。

次に作者の描寫力が果してその作者の持つてゐる思想や感情に適當してゐるかどうか、それを決定する問題です。即ち或作者の持つてゐる思想的内容は、その作者が表現したもの以上であるといふやうな場合です。さういふことがどうして分かるのだらうといふ疑問は何人にも起つて來るだらうと思ひます。たとへばブラウニングの場合です。ブラウニングは大天才であるから、その思想は深遠にして測るべからざるものがあるのに、形式に缺陷がある爲にそれが十分に現れてゐないといふやうなことが言はれます。如何なる根據に依つてさういふことが言へるのかといふ疑問です。それに對しては吾人は吾人の經驗上知ることと感ずることとを悉く言ふことは困難であるのみならず、これと同樣なことが作者には時々生ずる例が多いものであると答へることが出來ます。文章が曖昧不明であるのは、明に作者の思想が不明瞭で混亂してゐることを示してゐます。併し如何に明晰な綿密な頭を持つた思索家であつても、吾々の所謂晦澁難解な乾燥無味な文章を書くこともあるものでありまして、その人の思想は分かるけれども、容易に且面白く理解することが出來ないといふ場合が隨分あります。又作者自身の感想は深く熱烈であつても、讀者をその通り感じさせることの出來ない場合は澤山あります。又作者が或情緒を極めて強く正直に述べてゐても、それを讀者に會得させることが出來ず、又作者が人生の或方面に同情すれば、よく味へる行爲や關係を現してゐても、猶讀者にこれに對する同情心を起

させることが出來ない場合も澤山あります。ブラウニングは實にこの種のものであります。これを要するに、多くの作者が讀者に發表する以上の感情を持つてゐることは確かでありまして、これは實に外形上の缺陷に起因するのであります。

以上の議論が若し正確であるとすれば、完全な形式とは思想や情緒を如實に表現する手腕であるといふことが出來ます。形式とは內部の狀態が外部に現れたものでありまして、その發表された以外のものを以てそれを評價することは出來ません。それゆゑ吾々が言語や文章の美を論ずる場合には、その意義內容が果して形式に適合してゐるかどうかをよく考へなければなりません。それは、言語といふものが、手蹟と同じやうに、その意義とは全然離れたものとして評定せらるべきものではないからです。言語といふものが如何なる場合に於いても、これを使用する人の思想や情緒の正確な意味を現すことに正比例して完全の域に近づくものであるといふことは明白な道理であります。それゆゑ或文章が傑作と呼ばれるに必要な特質は活氣と精緻とでありまして、而もこの兩特質は互に相反撥する性質を持つてゐます。活氣といふのは讀者の注意を呼び起して、或物を有の儘に生々と讀者の心中へ打込むことでありまして、精緻といふものは、正確に事實を述べて、思想の概略を明瞭にし、且又情緒の推移とか、微妙な狀態とかを忠實に現すにあります。たとへばマコオレの作物には活氣はあるが、精緻は缺けてゐます。正確な判別も情操も缺けてゐます。ですから或概念は得られますけれども、そ

れは果して正確であるかどうかは明瞭でありません。從つてその情緒的價値も甚だ弱々しいわけであります。これと丁度反對の缺點即ち精緻を持つてゐて、活氣を缺く文章は、世の中で持て囃されない爲に、その數は少ないが、近代の英吉利の作家の中では、ヲルタ・ペエタが適例であります。ペエタの文章は如何にも精緻で巧妙であります。ペエタは或情緒が他の情緒に推移する微妙な變化を現すのに極力注意して、而もそれが實に巧みに行はれてゐますが、全體の描寫にどことなく氣力が缺けてゐることは否まれません。ペエタの作物を讀んでも決して人は感激しません。それはペエタの作に、その精緻な文章を鑑賞させるだけの注意を引く力が足りないからであります。

かう論じて來ますと、そんなら、かう言つた人達の文體は、いづれも完全な文章ではないのかといふ疑問が起つて參ります。詞を換へて言へば、その文體は作者の思想情緒に全然當て嵌つてゐないのではあるまいか、その缺陷は導文章にあるのではなくて、思想にあるのではあるまいかといふ疑問が起つて參ります。若しその文章に微な感情作用や明晰な意義内容が現れてゐないとすれば、それは文體が惡いのではなくて、發表すべき内容がないからであるまいかといふやうな疑問が起つて來るのです。併しマコオレの場合でもペエタの場合でも、その文章はよく作者の心中を寫してゐるのでありますから、完全な文體だと言ふことが出來ます。マコオレの作物が非難されたのは、文章の缺點ではなくて、思想の缺陷であります。この事は先に論じた文章とその内容とを放して考へることは全然不可

能であるといふことを、明かに證明してゐます。併しこの場合に於いても、思索の方法に誤謬があつた爲に文章を効果のないものとするといふことはあります。たとへば正確に考へるといふことに不注意な人は、精密に自己を發表することにも不注意であります。從つて、その人の言語は自分の思想を精密に發表しないことになつて、自然これが文章の缺陷となるのであります。卽ち誇大妄想とか、冷酷な情的判別とか、不用意な斷定と、不精確な分類とかいふことは、よくあることですが、これらは必ずこれに伴ふ文章上の誇張、輕卒不注意などを現出することになります。

更に次のやうな問題が起つて參ります。卽ち前に述べたやうな外形論に依れば、文章はどんなに立派でも內容が無價値な作物、卽ち思想力が貧弱で、著しい創見や且力を見ることが出來ない、粗野な亂暴な作品があるかも知れません。作者がその思想や人格を正確に發表することが出來れば、たとひその述べるところは、讀む價値のないやうなものであつても、その文章だけは完全であるといふことが言へるのです。幾多の小詩人は、その言はうとするだけのことは完全に發表してゐますが、言ふべきことがない爲に、その文章は立派でも、現れる內容は零だといふ結果を生じてゐます。併し昔から文學者の中には單に文章が優れてゐる爲に名聲を博してゐるものが隨分あります。たとへば、英吉利のアヂスンなどがさうで、この人などは約一世紀間英吉利の文壇で一流の名を恣にしましたが、この人の文章は如何にも纖細優美で、恰も作者自身の風貌に接する思ひがありますが、併しこの人の作が

思想界に貢献したといふ點は實に僅少でありまして、この人の文章に依つて或感興を呼び起すといふやうなことは誠に少いのであります。畢竟アヂスンには深遠な獨創も深刻な熱情もないといふことが言へるのです。前例をアヂスンと同時代のスヰフトにとつて見れば、スヰフトの氣質は如何にも皮肉で反抗的な點さへありますが、自己を發表するに驚くべき能力を有してゐて、アヂスンとは全然趣を異にしてゐます。併しその文章は赤裸々で自由で力強く實に立派なものであります。從つて彼の作物を評價する重要な標準は主として彼が說くところの眞理の價値と彼の情緒の力とにあるので、彼の文章はそれら以上の價値はないと言つても好いのです。併し優秀な文章が必ずしもこれと同等な價値のある內容を伴はないといふことは、屢々あることでありまして、これと同時に活氣のある精細な文章といふものは、必ず敏捷な明晰な頭腦を要するものであります。敏捷な正確な思考力がなければ、眞の意味での大文章家にはなれません。卓越した文章は卓越した內容を現すといふことは、やはりこゝへ來て事實になつて來るのです。

文學者の文章といふものは、決して自然の僞な無意味なものではありません。文學は藝術です從つてその形式は苦心經營の結果になるものであります。どんな詩人でも豫め練習といふものを經てゐなければ、決して鳥が歌ふやうな流暢な音調を以て心中の感懷を吐露することは出來ないものです。詩人は讀者の爲に書くのが本意でありますから、自己の思想と感情とを單に發表するばかりでなく、こ

れを讀者の心に移すやうに進んで努めなければなりません。でありますから、詩人は自分が言はうとすることを考へるばかりでなく、その思想を發表する文章言語が讀者を感激させるかどうかといふことを考へる必要があるのです。詩人はその思想を發表するに當つて、先づ解剖的に幾多の描寫的材料の中から、言語や心像を選擇しなければなりません。それには多大の思慮分別を要するのが常で、感興が沸いた時には、個々の考へが適切な語句に依つて現されますが、それが永續して有効な作物となるには、餘程その苦心努力が宜しきを得なければだめであります。どんな人でも計畫とか準備とかをしないで、唯口を明けて思想感情を述べただけではその結果を文學とするわけには行きません。或作物が文章の平易を以て賞讃される場合もありますが、さういふ場合はその作物の意味が容易く分かるといふ以外に價値はないのです。又これを作者が外觀的の容易を見せてゐるものとしても、即ち餘り苦心をしないで有効な描寫を爲し得ないものといふ意味であるとしても、苦勞もせずに名文を書き得たといふ讃辭は取りも直さず文章は困難な努力を要するといふことを證明してゐることになるのであります。吾々は簡單な作物を容易く書くことを賞讃しないで、むつかしい題目を容易く會得させるやうに書き上げる手腕を賞讃しなければなりません。勿論この場合に於ける平易といふことは、唯表面のみのことで實は長時間の努力と不斷の練習の結果なのであります。平易といふことは決して最高の目的ではありませんが、最も多數の人が勞力と時間とを費して更に尚困難なものを平易に作り上げた

結果といふものは、相當に推讃の價値があるものであります。

又ここにかういふ風な場合があります。即ち實に自然ありの儘で好いとか、思ふ儘に書いてあるとか言つて、褒める場合です。たとへば、スコットランドのロバト・バァンズの詩は特別に技巧を凝したところや、詩作上の轉置法や、わざと韻律を合せたやうなところがなくて、簡單な語法と散文的な構造で出來上てゐますが、而もそれは極めて立派な極めて自然な詩になつてゐます。

併しながら、かういふ場合に吾々が賞讃するのは、全く技巧が勞してないといふ點ではなくて飾りない極ありふれた詞を巧に使用してゐる手腕を褒めるのであります。どんな種類の文章でもこれに熟達するといふことは非常に困難なことであります。吾々が日常使用する儘の語句を用ひて、美とか諧謔とか悲壯とかいふものを立派に言ひ現し、簡であつて粗にならず、平凡のやうであつて力があり、嚴格であつて然も妙味があるといふ風な書き方をすることは、稀有の天才を俟つて始めてよくなし得ることです。

文學の形式は勿論熟慮努力の結果でありまして、この努力は專ら自己の思想感情を正直にありの儘に現さうとする希望から沸いて來てゐます。即ち誠意といふことが一個の元になつてゐます。實に名文をなす第一の根本義は、この誠意なのであります。一つの文體の主要な點でもあり、特性をも形造るところの活氣と精緻とは直接に誠意から生れて來るもので、或作者の作品が活氣があるといふのは、

主としてその作者の感情が純潔である點に存するのです。精緻と正確とは感情をありの儘に現さうとする濁りのない希望に基くものであります。普通の文學者は、ありの儘の感情を多少變更したり、又事實を誇大にしたりしたがるものでありますが、苟も心ある文學者はさういふことはいたしません。專ら自分の見た儘の事實と、その事實が自分一箇の感情に及ぼした印象とをその儘現さうと努力するものであります。これこそ眞に獨創的な又活氣のある濁りのない文章を書くことが出來る唯一の策でありまして、若し詩人の思想の中に一點の美も活力もなく唯外形上の修辭や美文ばかりだつたら、何等讀者に貢獻するところはないのであります。讀者の感情をやたらに昂奮させたり、自分のでもない借り物で悲壯な作品を作らうとしても、その結果は決して悲壯なものにはならないで、淺薄な彌縫的なものが出來るだけです。併しかういつたからと言つて誠意ばかりで必ずしも名文が出來るわけのものではありません。或場合には、如何に正確に自己といふものを發表しようと努力しても、實際それの出來かねることもあります。又誠實といふ根本義を缺いてゐる作物が世俗に投じてすぐさま効をなする場合も屢々あります。淺薄な修辭法が往々にして一時非常に勢力を持つて來ることもあります。けれども、政治家は術策を弄して成功することも隨分ありませうが、政治と文學とは全く異つたものでありまして、健全な不朽な文學的傑作といふものは、決して權謀とか技巧とかいふものばかりでは出來ません。それらのものを超越した誠實といふことに依らなければ、決して古今に絶する名作は得ら

れません。

以上吾人は形式といふ詞を描寫に關する總てのことを一括したものとして、極廣義に使用して來たのですが、この詞は往々もつと狹義に且全く別な意味に使用されて却つて便宜な識別法になる場合があります。一體文學上の作品を批評する場合に形式と語法とを區別することがあります。形式といふのは作物全體としての觀念即ちその構成を意味するので、所謂取扱ひ方とは全く別のものであります。例へば詩、韻律、言詞などの細かい點と全體とを對比したものであります。一つの描寫を成した作品は、その全體としての形式も、語法の細かい點も共に作者の思想及び感情を現す力と正確さとに依つて判定することが出來ますが、批評的な議論に於いては、形式と語法とを全然別のものとして考慮する方が便利であります。

さてこの狹義の形式といふ中で、一つの主要な特質は統一といふことであります。この統一といふ特質がなければ、藝術品は成立たないものです。若しそれが純然たる知的な作品であれば、その論旨は必ず唯一の論點に歸着するものでなければなりません。若しそれが敍述體の文章か或は敍事詩であれば、唯一つの筋を語るのを主として、他の細かい枝葉の出來事は、その大きな筋道に附屬するものでなければなりません。又若しそれが純然たる抒情詩であれば、一つの情緒が主となつてゐて、他の總ての心像や音律はその補助とならなければなりません。更に進んで戯曲といつたやうな複雜なものに於い

ても、多數の人物が互に活動する情態を描く場合に、全體の上から見てはやはり或一部の人物に注意を集注させ、唯一つの主要な筋を通すことが必要で、又その爲には或一種の情緒が終始一貫するやうにすることを忘れてはなりません。智識に訴へる作物や叙事詩のやうな簡單な詩形のものに於いては、その統一を現すことも比較的容易ですが、複雜な趣味が結合したり、感情的要素が複雜してゐるやうな大きな作物に於いては、一層この統一が必要であると同時に、それを實現することが極めて困難なのであります。要するにこの統一といふことは、感情の統一といふことでありまして、無數の違つた人物や、別々な動機から生ずるものでありますから、益困難なことになるのであります。併しながら、オオケストラの演奏に依る複雜な音樂から受ける感興の統一が恰も笛の音のやうな單純明瞭な調子から受ける統一と同樣であるやうに、複雜な文學から受ける感興の統一も簡單な歌謠から受ける統一と同樣なものがあります。文學が他の藝術品と異なる一つの特色はそれが他の藝術の企て及ばない人生の廣さや深さや複雜な内容を現し得る點にあります。併しながら若しそれが完全な文學的作物であれば、如何に感情が複雜してゐても、如何に行動が千變萬化してゐても、その間に必ず情緒的作用の統一といふものがある筈です。たとへば、沙翁の戯曲を見ても、謂ふところの形式的統一といふものは一つもないかも知れないが、情緒的感興の統一といふものは必ず存在してゐます。「ロミオとジュリツト」を見ても青春とか熱情とかいふ情緒的印象が戯曲を貫通してゐることは實に明白な事實でありま

して、たとひこれを解剖說明することは出來なくても、これを感得することは誰にでも出來ます。「夏の夜の夢」を見ても、「御意の儘」を見ても、「あらし」を見ても、「リア王」を見ても必ずこれと同樣な感情的統一を見出すことが出來るでせう。

さて、かういふ風に一見違つたもの又實際相反するものを調和し、種々の異つた行爲を誘導して、或一定の結果を收め、相異る熱情を綜合して全體の感興を起させるといふ作用は、文學的作用の中で最も重大な又最も困難なことであります。これをするには、その作者に知能とか想像とか同情とかいふものの偉大な能力が必要であるとともに、幾多の人物及び混亂した事情をはつきりと想像し、その相互の關係を明晰な頭腦で總括しそのいづれが主となるものであるか、又その主となるものが如何にして他を統一するかを觀察し、全體としての複雜な人生を正しく表現してこれに對する自分の考へを大膽に又精緻に發表することが最も必要であります。勿論どんな藝術に於ても、相異る性質を調和して、全體としての効果の統一を現す能力は、傑作要素でありまして、たとへば、建築に於いて最大の功績を擧げたものは、壯大なゴチック式伽藍であると言はれますが、成程ゴチックの寺院を精細に各部について調べて見ますと、如何にも堅固な感じのある圓柱や、尊嚴そのもののやうに高く聳えてゐるアアチや、奇怪な美を備ふ彫刻や裝飾や　柱の頭部にある木葉狀のものや、一見何等の秩序もないやうな各種の粗雜な形が或一點へ來ると、悉く互に調和してゐて、自然と崇嚴な敬神的な感じを起さ

せるやうに出來てゐます。沙翁の傑作や立派な小說に於いても亦同樣でありまして、人物は如何に互に異り、事件は如何に複雜してゐても、必ず讀者に全部としての或一種の明瞭な印象即ち感情の眞の統一といふものを與へてをります。

藝術品の形式や組立に關する總ての特質は全くこの統一の必要といふ內に包含されてゐるのでありまして、統一といふ中には調和といふ意味があり、完全といふ意味の中には不適當な餘計なものがはひり込むことを許さない意味が含まれてゐます。即ち作物といふものに未成品であつたり、又不用な補助的な附隨物があつたりすることを許さないのであります。戲曲のやうなものになりますと、無數な小事件が包含されてゐますし、又時にはたつた一つの事件と簡單な情緒ばかりで効を奏するやうな作品もありますが、いづれにもせよ、作物といふものには、必要なものだけをとつて、必要でない他のものは捨ててしまはなければならないものであります。殊に抒情詩とか歌謠とか諷刺的な小品とかいつたやうな短いものに於いては、その妙味は多くこの巧妙な短縮に存するので、即ち餘計なものを含んでゐないといふ點が肝腎なのであります。これは日本畫のやうな大膽な二度か三度の運筆で巧に力強く或物體を描き現すのと同じやうに、僅か數行の文字でよく讀者の情緒の絃を搔き鳴らすものであります。

文學的作物の成立に必要な手段とは、その詞の本來の意味から言へば、構造即ち作物の各部を秩序

よく配列してこれが權衡を保たしめるといふことであります。その順序は或場合には理論的に、或場合には情緒的に配列されますが、どんな場合でも秩序は是非とも必要であります。さうしてこの秩序は段々に辿つて終に最高點に達するのでありますが、その最高點は、必ずしも情緒的効果が終極に近づくに從つて激しくなり、終に作物が莊重な最後の最高點に至つて終結するといふことを要求するのではありません。而も長篇であつて多少の名聲ある作物は、その結末に至らない内に内容の最高點に達して、情緒は終結に近づくに從つて段々減少するものであります。たとへば沙翁の大悲劇はいづれも諦念とか盲從とかの心狀が結末になつてゐます。

調和といふ意味は妥當といふ意味より以上のことで、調和するといふことは單に不適當でないといふことばかりでなく、行動や筋に剴切するものでも感情の不調を來したり作物の情緒的効果を消すやうなことがあつてはならないのです。この理由から藝術といふものは自然の事實及び歴史上の事實と相反する場合が屢々あるのです。調和は又大體の結構と音律的感化が現す情緒との間にある適應を必要とします。たとへば、或情緒は短篇の抒情詩には適合しても長篇の詩には適合しないといふやうな場合です。又詩形は變化に富んでゐて流暢な音律には適合しますが、嚴格な調子のものには不適當だといふやうな場合です。これを要するに調和とか方法とか完全とかいふ要求を以て達し得られる結果は悉く同一のものでありまして、畢竟これが形式の一致となるのであります。

形式といふ詞を全體の結構とか綱領とかいふ狹い意味で使用するのに對して、文體といふ詞を細かな語法とか手段とか所置とかを現す特殊な意味で使用することがあります。この場合に於ても亦文體の卓越する所以は既に說いたところの活氣と精緻といふ標準で判定せられるのであります。即ち作者が言語といふ道具を使つて、自己の思想感情を力強く且精細に發表してゐるかどうかといふことが文體を批判する標準となるのでありまして、これより以上の細密な特別な標準があるかといふことは疑問です。思想や感情の範圍が無限であると同時に言語といふものも無限なものを現すに足るほど複雜でありますから、言語の使用法に關する細目を定めることは不可能であります。若し強ひて或法則を定めて、一定の手段に從はうとすれば必ず既に或作家がその法則を無視して全く別の手段で效果を奏してゐる場合があることに氣がつくでせう。或人が自分の思想を吾々に明かに理解させて、同時にその人の感情を力強く且微妙に味はせてくれれば吾人はそれ以上のことをこの人の文體に望むことは出來ません。どうしてその人が吾々に理解させてくれたか味はせてくれたかといふことは詮索する必要がないのです。吾々はその人がさういふ風に書いたといふだけで滿足しなければなりません。

勿論詞といふものには或一般的な法則即ち文法上の法則や修辭學上の法則があつて文章家は常にこれを遵奉してゐるのでありますが、これを確守するといふことは、唯消極的の價値でありまして何等文學的の價値のないのであります。但しこれは文章家が單語の正確な意味と價値とを細密に注意する

必要がないといふ意味ではないことを申し上げて置きます。並に正確な文法を書くといふことは實に困難なことでありまして、殆ど不可能なことでさへあることを最近の語の使用法に對する鋭敏な感覺と徹底した注意とは文章の作成に關係するところが極めて深いことを文章家はよく知つてゐます。文學的描寫の他の要求を滿足させることは出來ても明確にこれを記すといふことは中々容易なことではありません。華實も結構も共に極めて簡單なものでなければ、これを完全に明瞭に描寫してゐる作品といふものは古來殆ど絶無だといつても好いでせう。たとへば、詩などの場合でも韻を踏むといふ要求が偉大な詩人を曖昧に陷らせることが度々ありまして、それが爲に意味の全く不明瞭となる例が傑作といはれてゐる美しい詩の中に屡々見出されるのであります。ブラウニングの詩にも、バイロンの詩にもさういふ例は容易に發見が出來るのです。

以上述べた通り、明瞭といふことは言ふまでもなく文章の一特質でありまして、好い文體には必ず用ひられなければならぬ要素です。勿論文章といふものには、明瞭以外に色々な特質があるのでありますが、それらの特質は如何なる場合にも缺くべからざるものといふ様のものではなくて、いづれも特殊の場合にのみ役に立つものです。たとへば、文章を評するに當つて、簡潔だとか嚴さが勝つてゐるとか、華やかだとか、優雅だとか、辛辣だとか、活氣があるとか、流暢だとか、色々に申しますが、かういつた特質は、その目的に適合する時だけに限つて、特質となるのであります。その適合と

いふのにも二つの場合がありまして、一つの場合は作者の氣質に適合する場合で、もう一つの場合は主題の性質に適合する場合であります。これを言ひ換へれば、即ちどんな思想感情が叙述されるか、誰が口述するかといふ問題であります。勿論これら二つの條件は互に相關聯してをりまして、思想感情の如何は、その思想感情を起す人間の如何に基くものではありますが、ここでは便宜上これを二つに分けて別々に研究することにいたしませう。

先づ主題といふものについて論ずれば、若し作者の書かうとした作物が純知的なものである場合には、文體は比較的簡單でありまして、その唯一の特色は正確といふことにあるのですから、自然その法則なども定つてゐるのです。即ち代數などに用ひられる言語がその一例です。併しながら文學といふものは單に知識にのみ訴へるものではなくて、情緒といふものが重要なものでありますから、これを詮索し始めますと問題は益々複雜して來るのです。既に申し上げました通り言語といふものは只想が自ら現れるもので、情緒そのものではありません。文辭は概念の符號で感情の符號ではありません。でありますから、若し言語を以て感情を刺戟したり叙述したりする場合には、必ず唯文辭の意義ばかりに依らずに、その配列、音調、聯想及びその他の間接に情緒を暗示したり發表する幾多の手段に注意しなければなりません。その理由は既に前にも論じた通り、言語といふものには言語に附隨する各種の情的聯想がありまして、これらの聯想は却つて言語そのものの意味よりも重要であるからであり

ます。即ち文章といふものは唯明瞭であるといふだけでは不十分で、必ず又別に感情的調和を持つてゐなければならないのです。感情的調和の目的を果さうとするに當つて、吾々は言語から起る聯想が――即ち言語そのものに伴ふ空氣が　　その詞の適不適を即時に決定する場合を屢々見るのです。たとへば次に列記するやうな種類の詞はその必要な場所では有用でありますが、これを文學上の詩歌に用ひることは出來ません。

殆ど思辨といふものを要さない、日常會話式な詞。

社交上の習慣や挨拶に用ひる詞。

哲學者が用ひる廣い、正確な、而も冷靜な、概括的思想を現す詞。

宗教家が用ひるやうな空虚な響きのする概括的な思想上の詞。

品位のない商業上の取引に使はれる詞。

から言つた種類の詞が詩歌に用ひられないことは誰でも知つてゐます。而も猶著しいことは、この種の詞が一語でも詩歌に混つて來ますと、全體の美文を破壞してしまふといふことです。

これは單に詩歌の場合ばかりではありません。散文の場合でも注意しなければならないことです。

これを概括して言へば、作者は詩の場合でも散文の場合でも、その現さうとするところのものが、決して眞理のみではなくて、その眞理を取り圍んでゐる感情の雰圍氣が肝要なものであることを忘れて

はなりません。即ち音調や音の高低の不調和を避けた上に幾多の暗示、諷刺、反響記憶及び巧に言語と結合する漠然たる意識的感情を利用しなければなりません。併しから言つたからと言つて、畢竟文體の問題は語句の問題であります。スヰフトの率直な定義に「適處に適語を使ふ」といふのがありますが、これは實に文體といふものの全特質を總括し得たものです。規則といふものは幾ら澤山ありましても、決して吾人を益するものではありません。樂器を意の如くに使用し得る人は、その樂器に熟達した人以外にはありません。

一般的な文體の性質もやはり主として主題に依つて定ることは明かでありまして、作物が純知的になるに從つて、その語法は益簡單となり、想像的範圍は益縮少されて來ます。吾々の定義に依りますれば、作物中の眞理を情緒で照し温める力のない作物は、全然文學的作物ではないのです。理性にのみ訴へれば好い文章を強ひて情緒的に想像的に現さうとすれば、その結果は單に裝飾的に見えるばかりでありまして、結局現さうとする眞理の價値を落すことになるのです。元來裝飾といふものは表面的な附屬物的なものではなくて寧根本的な、本體から自然と發生する全體の計畫と目的とを隱すことなく、却つてよくこれを發露するところのものであります。それは建築上の規則でありますが、文學に於いても全く同樣であります。理知といふものは斷じて眞理の表面を飾ることを許しません。在來の散文の中で最も不都合なものは、スヰンバアンの或作物にあるやうに不適當な情緒的技巧を弄して、

説明を阻害したり曖昧にしたり、見當違ひの譬喩や虚飾的な構造や精巧な押韻で讀者を煙に卷いてしまふやうな場合です。作家といふものは情緒を制馭することを以て根本の目的とするのでありますから、その効果を收める爲にあらゆる工夫を凝すといふことは決して悪いことではないのですが、餘りに工夫を凝らし過ぎた結果、却つて捕捉し難いものを作り上げるやうなことがあつてはなりません。一體最も壯大な或は最も強烈な情緒といふものは決して冗長な語句を許さないものであります。或概念は如何なる心理よりも更に莊重で、しかも簡單な詞のみで、十分に述べることが出來るものであります。はじめに、神天地を創れり、といふ句には、どんな修辭學者でも、これ以上に補充することは出來ないのです。崇莊といつた性質を常に帶びてゐる痛切な情緒も、これと同樣に、何等修飾な敍述を許さないものであります。人の涙を誘ふやうな感極まつた喜びも、痛切な悲しみも、それを現すことが冗長になつては効果があがりません。

情緒といふものは、絶對に簡明な詞で現さなければなりません。人間の心が眞面目な時ほど、冗長な詞を使ふものではありません。又熱烈な感情といふものは、これを現す場合に、實際語句を調べてゐる隙のないものであります。でありますから、極めて深刻な情緒といふものは、極めて平易な詞を以て現される場合が多いのです。これに反してさほど烈しいものでなく、殊に多少反省的である場合には、感情を述べる際に、多少は冗長になつても、又複雑になつても構はないのです。たとへば、若

を豫想したり、悲しみを追想したりする場合には、これに關する、いろいろの聯想や想像が呼起されるもので、その感情は、愈複雜に又愈高遠になつて行くものです。

旣に論じた通り、吾々が一つの眞理の力と美とに對する瞬間の感覺は、想像といふものの助けに依つて、更に一層深くなる場合がよくあります。人生が短いといふことは、不滅の道理ではありますが、或る類似を用ひて想像に依つて、更にこれを感じ易くしなければ、吾々の日常の氣分には、何等の影響を與へるものではありません。聖書に「汝の生命はなんの價値ありや、蓋し跡形もなく消ゆる煙霞の如し」と言つた文句があります。諸行無常の道理の悲壯なことも、その眞相を更に精細に叙述すれば、一層その度を高めるものであります。

以上述べて來たものは、いづれも有力な要素ではありますが、しかも最も文體に影響を及ぼす力のあるものは、實に作者その人の人格から直接溢れ出るところのものであります。傑作といふのは、生きた人間の聲であります。その微妙な味は、個性から迸りたるものでありまして、作中の幾多の特質から說明し得る獨得の方法に依つて、これを巧に結合し、それがやがて、作者の性格となつて現れてゐるのであります。有力な作家は、長い經驗に依つて、自己を正確に發表する方法手段を心得てゐて、別に一家の見を立て、語法の選擇と常に用ひる結構と詞の韻律となどは總てその作家獨得のものがあります。或作家の性格は、その作家と會つて話をするやうに、その人の作品に現れてゐるものであり

ます。

併しながら、斯くの如く、個性の文體に影響するといふことは、吾々が說明や推定を企てたところで、到底これを盡し得るものではありません。實を言ふと、文學の傑出する所以は、作家の個性なるものが、解剖や分類を許さないといふところにあるのであります。大家といふものは、各自己の特長を持つてゐるものでありまして、決して新奇を養はうといふところから生れ出たものではありません。淺薄な作者は、往々天才の假面を冠ることがありますが、どんなに模倣や口眞似が巧みであつても、一度痛切な思想の歡喜とか、悲哀とかいふものを、味はつたことのある讀者は、到底これには滿足するものではありません。作家となるには、先づ第一に自己を正確に現すことに努め、次ぎに思想の各方面に適當な語句を配することに心掛け、最後に微妙な感情や想像の幻影を適當に現すことの困難であることに氣がついたなら、更に自己獨得の方法を以て、言語を使用することに注意しなければならないのです。勿論、さうしようとするには、從來の範例を無視したり、時には習慣を輕視したりするやうな場合が出て來るかも知れませんが、これに依つて自己獨得の文體を以て、世に臨むことが出來るやうになるのであります。

個性は分類し得べきものではないといふものの、個性が發表される場合には、概して相反する二つの傾向があると思ひます。一方は明瞭正確といふ傾向で、一方は擴大冗長といふ傾向であります。前

者に屬する人々は、明瞭な觀念、明晰な心理、正當な語法を主張する人々でありましてこの種の文體の特質を吾々は典型的とか古典型とか呼ぶのであります。後者に屬する人々の文體は、思想は豐富でありますが、整頓が一向出來てゐないし、熱情はありますが、細い感情に乏しく、生々した想像や色彩の美には富んでゐますが、正確とか明晰とかいふ點を缺いてゐる、その思想は情緒の雲霧の間を彷徨つてゐるやうな感じがあります。又その文章の取扱も、派手で複雜で、熱情があるといふことは認められますが、抑制とか優雅とかいふ點は、たしかに缺けてゐるのです。吾々はこの二つの内、いづれの方法が絶對に好いかと斷定する必要はありませんが、少くとも文章に於いては、古典的方法の方が藝術の最高性であるやうな感じがします。廣い意味に於いて、正確といふことは敍述の最高性たるべきものでありまして、この正確といふものが、完全な平易といふものと、一つになつて古典的方法となるのであります。個人の趣味は勿論人に依つて相違するものでありますが、評價の最後の判決は、語句を以て過度に潤色することなく、强度の情緒を用ひることなく、美文にして華麗に流れず、正確にして露骨に傾かず、曖昧なる文辭を用ひず、前後の簡にして適切なる文體に與へられるのでありま す。實に斯くの如き作物は、その内容の如何に係はらず、外形の完全したものでありまして、作品の出された當時は、さほど重きを置かれないかも知れませんが、その効果は實に永遠不朽のものでありま す。

文學と演劇の接觸點

文學と演劇の接觸點は何であるかと申しますと、それは誰にでもすぐ分かるやうに、脚本です。脚本といふのは、西洋で言ふドラマ、日本では戲曲とも言ひ、芝居の當事者は臺帳或は臺本とも申します、謂はば芝居の種本で、これに依つて役者が芝居をして行くわけです。

言ふまでもなく脚本といふものは、文字で書き現したもので、西洋の學問などで申しますと、詩の中でも最高位にある文學で、その中には抒情詩も含まれ、叙事詩も含まれ、物語も含まれてゐる、謂はば總ての文學の綜合的作品です。

そこで脚本といふものは、唯一つの讀物としても、獨立した文學的作品として見做すことの出來るものではありますが、その本質から言つて、是非とも上演されるものでなければならず、又上演されて始めて價値の現れるものでなければなりません。

文學としての脚本が問題になるのは、その點でありまして、他の文學、たとへば小說であるとか抒情詩であるとかいふものは、書齋で一人で讀んで味はふことが出來るものですが、脚本といふものは

唯讀んだだけでは、本當の價値が分からない。舞臺に上つたのを見なければ本當に味はふことが出來ない。そこで脚本を文學として讀まない人でも、芝居さへ見ればそれで濟むといふのが一般の人の立場ですから、從つて脚本といふものが文學として扱はれることが自然少くなつて來る理窟です。併し脚本は飽くまでも脚本で、脚本が文學である以上、芝居は文學の助けなしには成立たないといふことになるのです。

ところが、芝居そのものの本質から言ふと、果して芝居は文學の助けを借りなければ、成立がないかどうかといふことが疑問になつて來ます。

そこで先づ、演劇の起り始めた狀態、それから引いて演劇の本質といふものを調べて見ませう。これに就いては、ゴオヅン・クレエグといふ人の書きました「劇場の藝術」と題する對話體の論文が最も委曲を盡してゐると思ひますから、先づその意見を聞いて見ませう。

クレエグに言はせますと、初期の脚本作者は舞踊家から生れて來たものだと言ふのです。即ち劇場の子であつて、詩人の子ではなかつたと言ふのです。ところが近代の脚本作者は詩人の子であつて、人の耳に訴へるといふことの外なんにも知らないと言ふのです。それにも係らず、近代の見物は、やはり昔と同じやうに、何かを見ようとして劇場へ行く。決して何かを聞かうとして劇場へ行くのではない。いくら詩人が耳だけを使はせようとしても、見物は飽くまでも目を滿足させようとする。この

事實は、何を證據立てゝゐであらうか。脚本作者や脚本は變つても、見物は決して變らないといふ證據である。脚本作者は、時代の推移に從つて演劇の本質に對する態度を變へて來たが、見物は本能的に昔から今までそれを變へなかつた。脚本作者は演劇の本質を奪はうとしたが、見物は飽くまでそれを握つて放さなかつた「見ようとする」萬古不易な見物の主張―そこに演劇の本質が窺はれる。クレエグはかう言ふのです。

それから更に議論を進めて、昔の脚本は動作と詞と舞踊と場面との均衡を得てゐたが、今の脚本は總てが詞であるか、總てが場面である。と、かうクレエグは言ふのです。クレエグに言はせますと、若し脚本が人に見せる爲に作られたものであるならば、それを讀んだ時に吾人は或不完全を感じなければならない。シエエクスピアの脚本「ハムレット」を例にとつて見ても、讀んであんなに完成を思はせる作は、見てきつと不足を感ずるに違ひないと言ふのです。劇場の爲の眞の脚本は、讀んでどこかに足らないところのあるものでなければならない。讀んだだけでは不滿足で身振なり背景なり衣裳なり舞踊なりで補はれて、始めて完成したものになるものでなければならない。と、かう言ふのです。

クレエグはこの對話の最後に於いて、かう言ふことを書いてゐます。

演出家。……そこで私はかう言つたのです。劇場の藝術（即ち演劇）はその權利を取戻すべきであ

る。さうして、劇場の爲には一つの創作的藝術として獨立すべきである。さうして、最早演奏的の技藝として存在すべきではないと。

好劇家。さうです。初めには私もあなたの仰しやる意味が全く呑みこめませんでしたが、今ではあなたの趣意がすつかり分かりました。併し、それでもまだ私は詩人のない舞臺といふものを想像することは出來ません。

演出家。なんですつて、では、あなたは、詩人が若し劇場の爲になんにも書かなかつたら、何かそこに缺けるところが出來ると思つてゐるのですか。

好劇家。でも、若しさうだつたら、芝居がなくなる筈ぢやありませんか。

演出家。たしかにさう思ひます。

好劇家。でも、詩人か狂言作者が何か書かなかつたら、芝居は存在しない筈ぢやありませんか。

演出家。あなたが用ひていらつしやる詞の意味に於ての芝居はないかも知れません。

好劇家。併し、あなたは見物に「或物」を提供しようとなさるのでせう。して見れば、見物にそれを提供なさる前に、その「或物」をあなたがどこからか持つていらつしやらなければならない道理でせう。

演出家。無論です、それほどたしかなことはありません。唯あなたは、その「或物」が詞で作られ

たものでなければならないと考へていらつしやる點が間違つてゐるのです。

好劇家。でも、詞でなくてその「或物」が何でせう。詞でなくて見物に提供するものが他にあるでせうか。

演出家。では、伺ひますが、或思想といふものは「或物」ではないでせうか。

好劇家。無論それは「或物」です。けれども、それだけではまだ形式といふものを缺いてゐます。

演出家。さうです。併し、藝術家といふものは、或思想にどんな形式を與へても差支ないと思ひますが、それはどうでせう。

好劇家。無論差支ありません。

演出家。そんなら、若し劇場の藝術家が、詩人のでない或全く別な材料を使つたら、それは許すべからざる罪惡でせうか。

好劇家。そんなことはありますまい。

演出家。では、私達は或思想に形式を與へるのに、私達が發見或は發明の出來るどんな材料を使つても、それは許されるのですね。その材料がもつと好いことに使はるべきものでない限りは。

好劇家。無論です。

演出家。ようございます。では、これから次の數分間に私の申し上げることをよくお聞き下さい、

さうして、それからお宅へお歸りになつて、それについて暫くお考へ下さいまし。私があなたにお許しを願つたことを、あなたは總てお許し下さいました。そこで、今私はあなたに、將來の劇場の藝術家は如何なる材料から彼の傑作を作り上げるか、それをお聞かせ申し上げませう。動作と景と聲とからです。實に簡單でせう。

私がここに動作と申し上げたのは、科と踊と兩方のことです。科は動作の散文です。踊は動作の詩です。

それから私が景と申したのは、目に映ずる總てのものを意味するのです。背景は勿論のこと、光線から衣裳までを含むのです。

聲と言ひましたのは、話される詞と歌はれる詞とのことで、これは讀まれる詞とは全然反對したものなのです。なぜと言へば、話される爲に書かれた詞と、讀まれる爲に書かれた詞とは、全く二つの違つたものであるからです。

さて、これはあなたとお話を始めた最初に申し上げたことを唯繰返したのに過ぎないのですが、でも前のやうにあなたが困つたやうな顔をなさらないのを見て、私は大變嬉しく感じます。

これがクレエグの「劇場の藝術」の最後の結論なのです。クレエグの思想の總ては、この最後の一

説に括されてゐると言つても好いでせう。クレエグは演劇を獨立した創作的の藝術だと言ふのです。演劇は樂譜があつてこれを演奏する音樂のやうに、脚本があつてこれを解き明かす技藝ではないと言ふのです。演劇は演劇それ自身で立つて行けるもので、よし詩人や脚本がなくても、立派に存在して行けるものだと言ふのです。昔の演劇は立派に獨立した藝術であつたのを、脚本家といふものが出て來て、今日のやうに演劇を脚本に從屬させてしまつた、それを再び昔へ返して、演劇に演劇本來の權利と地位とを與へようといふのが、クレエグの所謂「劇場美術復興」の理想なのです。

併し、脚本なしの芝居といふやうなものは、ちよつと私達に想像がつきません。クレエグは或思想があつて、それを動作と景と聲とで現せば、そこに立派に演劇があるといふ風に說いてゐますが、果してさうなら、どんな方法手段でさういふ芝居が出來るのであらうといふ實際上の疑問が起つて來ます。

この疑問に答へるものは、クレエグ自身が實際にやつてゐる爲事でなければなりません。ところが、この人は何年か前から實際或「脚本なしの芝居」を作らうとしてゐるのです。その芝居は「飢」と題するもので、クレエグは先づこれを景から作つて、これからそれに動作と聲とをだんだんに加へて行つて、終にそれを或芝居に爲上げようとしてゐるらしいのです。この「脚本なしの芝居」が完成されたら、私達は始めて私達の疑問を解くことが出來るでせう。併し、今はまだそれが完成せずにゐるので

す。そこで、既に出來てゐる部分だけを研究して、少しでも私達の疑問を解いて貰ふことにしませう。
　クレエグはこの作に就いて、かう言つてゐます――「私は嘗て「飢」と題する芝居を書いた、或は寧ろ組立てた。さうして、その爲に多くの舞臺意匠を作つた。私は私の學校を持つことが出來たら、さうして私を助ける職人を十分持つたら、この芝居を完成しようと思ふ。なぜと言へば舞臺の爲の或事を書齋の中で爲上げることは、私の陷つてはならぬ誤りだと思ふからである。
「さうして、それが出來たら、少數の選まれた見物の前で、その演出をやつて見たいと望んでゐる。
「それは、私が劇場を「少數」の爲に存在するものだと信じてゐるからではない――世の中には「多數」の爲でない芝居や見物も少しは存在するものである。如何なるものも、私にこの芝居を書直させたり破壞させたりすることは出來ない――併し、如何なるものも、私にこの芝居は多數の混合した見物に見せるのが正當だと思はせることは出來まい。
「なぜと言へば、貧乏人や飢ゑてゐる人に、彼等自身の幻影を、彼等の慘苦の幻影を見せるといふことは悪いことであるからである――併し、たとへその經驗がある人でも、飢といふものをいくらか和らげて見る力のある少數の人に見せることはさう悪いことでもない。
「劇場に於ける說教は、道路に於ける說教より人道にとつて遙に利益がある。なぜと言へば、詞は決して說明するものでないからである。併し、或事を見るといふこと、或事がどんなに悲しいか、或事が

どんなに恐ろしいかを見るといふことは全く違つた問題である。議論は何事をも語るものではない。私の芝居では、貧乏人の飢と金持の飢とが並んで立つてゐる。さうして、王或は神人が離れて立つてゐる　さうして、誰も彼が何を感じてゐるかを知ることは出來ない——常にさうであつたやうに、そして常にさうであるだらうやうに。」

どうも、これだけではまだその「飢」といふ芝居がどういふものであるかを想像することは出來ません。クレエグの考へてゐることがぼんやりは分かりますが、とてもはつきりは分かりません。

この芝居に關してクレエグは今までに發表した意匠は三つ四つありますが、それはいづれも斷片的なもので、到底一貫した思想をそれで覗ふことは出來ません。併し、その舞臺意匠の一つに註のやうにいつてゐる文章は、クレエグがこの芝居を略どういふ風に作り上げようとしてゐるかを想像させてくれます。

その文章の題は「假面劇、飢」の序曲に於ける「第一の運動の爲に」と、かう言ふのです。今その全文を拔いて見ませう——

「音樂の最初の曲で、綴ぎ剝ぎだらけな襤褸の幕が眞ん中から割れる。すると、恐ろしい假面を被つた一人の男が、へな土で出來た小さな山の上に立つてゐるのが見られる。この男は恐ろしく荒い息づかひをしてゐる。それは「鼻で嵐を起してゐる」と言つても好い位である。自分の仲間が屠牛場へ送

られるのを見て、牛がやるあの種類のことである。男の右の手には、小さな死んだ子供がぶら下がつてゐる。男はこれを見物の方へ突き出してゐる。男はこの子供の姿を、右から左へ、左から右へと動かしながら、あらゆる人に示してゐる。そしてその間絶えず抑へつけられたやうな咆哮が聞かれる。男の運動は徐かで、さうして考へ深い　吾人は思ふ、あらゆる感動とあらゆる生命が、もうこの男から去つてしまつてゐるのであらう、ちやうどこの男が持つてゐる死んだ人間から、もうそれらのものが去つてしまつてゐるやうにと。方々から、そして、男の下の方からも、男の寂しい叫び聲の多くの反響が聞えて來る。そして、これらの反響が「苦痛……苦痛……そして悲哀……」といふ詞に溶け入りながら、新しい形をとつて來る。この詞は歌ひながら空間に浮んだり、大波のやうに男の足に押寄せたりする。やがて、黑い雨が降つて來る。初めは極めて靜に、やがて、雹か霰のやうに、そして終に二つの姿が全く見えなくなつてしまふ程早く且密になる。さうして、總てのものがなくなつてしまふ——音も——像も、總て。」

成程、これだけで若し芝居と言へるなら、この芝居はクレェグの言ふ通り動作と景と聲とだけで成立つてゐるといふことが出來ます。そして、脚本といふものがなくても、殆ど脚本に等しいだけの印象を、これに依つて得ることが出來さうです。

カンヂンスキイといふ畫家が「黄いろい音」と題して書いた「舞臺構圖」と稱するものも、或意味

に於いてクレエグの思想を現してゐますが、これには文章だけがあつて、繪の意匠は發表されてゐないのです。併し、クレエグの場合とは違つて、序曲の外に六景といふものが、更に色繪まで完成されてゐるのです。クレエグの思想を猶よく知る手段として、今度はカンヂンスキイの考へてゐる「芝居」の一説を讀んで見ませう――これは第一幕です。

「舞臺は出來得る限り深くなければならぬ。舞臺の一番奥に廣い緑の小山、小山の後に平らな、艶のない、青い、可なり深い色の幕。

忽ち音樂が始まる、初めは高いところで。それから、眞つ直ぐに、早く、下の方へ降りて來る。同時に背景が黑青くなる（音樂に拍子を合せて）。そして、黑い廣い縁をとる（繪に於けるが如く）。舞臺の後から詞のない合唱が聞えて來る、合唱は何等の感情なしに響く、極めて硬く、そして機械的に。合唱が濟むと、總てが休止する。少しの運動もない、少しの音響もない。やがて、暗黑。

暫くすると、同じ場面が明るくなつて來る。右から左へ、鮮かに黄いろい五人の巨人（出來得る限り大きいのが好い）が押出される（床の直ぐ上を飛揚するやうに）。

彼等の舞臺の一番奥に肩を並べて突つ立つ――半分は肩を高く上げて、半分は肩を低く下げて怪しく黄いろい、併しはつきりは見えない顔で。

彼等は極めて緩徐に、互に頭を向け合ふ、そして、腕で單純な運動をする。

音樂がやうやく確實になる。
續いて直ぐ、巨人達の詞のない極めて深い歌聲が聞えて來る。そして、巨人達は極めて緩徐に舞臺へ近づいて來る。急に左から右へ、赤い、はつきり分からない或實在が飛んで通る、それは鳥を思はせるもので、人間の頭にほんの少ししか似てゐない大きな頭を持つたものである。この飛行は音樂の内に自らの姿を映す。
巨人達の歌ふ聲はだんだん、だんだん低くなつて來る。と同時にだんだん、だんだん不明瞭になつて來る。後の小山が徐かに大きくなつて來る。そして、だんだん明るくなつて來る。終に眞つ白になる。空は全く黑くなる。
舞臺の後からは、前と同じ硬い合唱が聞えて來る。巨人の聲はもう聞えない。
前の方の舞臺は青くなる、そして、だんだん不透明になる。
管絃樂は合唱と戰ふ、そして、それに勝つ。
或密な青い氣が、舞臺の總てを見えなくしてしまふ。」
と、かういつたものなのです。
彼自身の説明に依ると、カンヂンスキイはこの芝居を三つの材料から作つてゐるのです。第一が音樂の調子とその運動です。第二が肉體的で同時に精神的な音と人間及物體を通して表現されるその運

動です。第三が色彩の調子とその運動です。カンヂンスキイがかういふものを書きましたのは、「藝術製作の材料をその內部的な價値に於いて用ひる」といふ趣意から來てゐるのでありまして、ちよつと考へると、クレエグの動機とは違ふやうでありますが、藝術をその本質に於いて摑まうとしてゐる努力は、期せずして兩者全く一致してゐるのであります。

勿論カンヂンスキイは、特に演劇だけの革命論者であるのではありません。彼は唯總ての藝術を、內部の顫動」に於いて摑まうとしてゐる人なのであります。さういふ人の思想が、芝居といふ方面に於いて、偶然にもクレエグのそれと一致してゐるところを見ますと、愈クレエグの考へてゐるやうな芝居が、或は「眞の演劇」ではあるまいかと思はれます。併し、私達はまだクレエグの「飢」をも、カンヂンスキイの「黃いろい音」をも、舞臺の上で見たわけではありません。それゆゑこれらのものが果して「眞の演劇」であるかどうかを俄に斷定してしまふことは出來ません。なぜと言へば、藝術は「作品」其者でありまして、「議論」や「考察」ではないのですから。

さて、私達は既にクレエグの議論の根本趣意にも觸れて見ました。その趣意から出發してゐる未完成な考察の一部分をも覗つて見ました。それに似たカンヂンスキイの考察の一節をも述べて見ました。併し、それにも係らず、まだ「演劇の本體」が果してさういふものであるかどうかを、はつきり定め

てしまふことは出來ませんでした。

そこで、今度は議論の方面でなく、實際の方面に於いてそれを探つて見ることにいたしませう。實際の方面とは何でありませう。芝居といふ藝術を、その原始時代に遡つて調べて見ることであります。

原始時代の芝居がどういふものであるか、それを知るには今日猶原始的な生活を續けてゐる野蠻な人民の芝居を見るのが何よりの近道であります

北亞米利加のアラスカ半島からカムチヤツカの海岸の方へ向つて千五百哩程離れたところに、アリウシア群島といふ群島があります。この群島に住んでゐる人種はアリウトと言つて、先祖はエスキモオでありますが、このアリウトのやる無言劇に原始時代の芝居を思はせるものがあります。それを今或本に依つて調べて見ますと――

「一人のアリウトが弓を持つて獵師になる、一人のアリウトが鳥になる。獵師になつた方のアリウトは、手つきで、こんな綺麗な鳥を見つけたのは嬉しい、併し殺すのは如何にも惜しいといふ樣子を見せる。すると、もう一方の方は鳥の動作を眞似て、獵師を逃げようとする。獵師はさんざん躊躇した揚句、終に弓を引き絞つて、鳥を射る。鳥はよろよろとして、倒れて、そして死ぬ。獵師は一時喜んで踊るが、やがて、こんなに美しい鳥をなぜ殺したかと、悔み且歎く。すると、不意に死んだ鳥が立

ち上がつて、美しい女になる。そして、獵師の腕に身を寄せる。」

と、かう言つたものなのです。極めて單純ではありますが、兎に角これでも一つの芝居には相違ありません。勿論この芝居には、衣裳もなければ背景もなし、小道具もなければ、それに臺詞もないのです。しかも立派に或感情が明白な順序を踏んで現はれてゐます。

トルストイが「藝術とは何ぞや」の中で「ハムレット」よりも本當の藝術だと言つて褒めてゐるヲオガル人の無言劇も、やはりこれに類したものであります。ヲオガル人といふのは、ウラル山の北に住んでゐる或未開な人種ですが、トルストイはこの無言劇を、或見物の手記に依つて紹介してゐます――

「一人の大きなヲオガル人と一人の小さなヲオガル人とが、二人とも馴鹿の毛皮を着て出て來る。これは馴鹿の母とその子供とを現してゐるのである。第三のヲオガル人は鳥の啼き聲を眞似て、馴鹿に危險を告げる役目をするのである。演技は獵師が馴鹿の親子の通つた足跡をつけるだけのことなのである。馴鹿は舞臺を驅けて通る、そして又現れる（かやうな演技は小さなテント張りの中で行はれるのである。）獵師はだんだん獸に追ひつく。小さい馴鹿は疲れて母の體にぴつたり身を寄せる。母は一息つかうと思つて休む。と、獵師がすぐ側まで追ひついて、弓を構へる。途端に例の鳥が聲を上げて、馴鹿に危險を知らせる。そこで馴鹿の親子が逃げる。又追つかけが始まる。又獵師が追ひついて、終に矢を放つ。矢が若い鹿に當る。小さい鹿はもう驅けることが出來ないので、ぴつたり母に身を寄せる。

母はその創を舐めてやる。獵師は他の矢を番へる。見物はひやひやする。深い呻き聲や泣き聲までが見物の中に聞える……」

先づ、ざつとかういつたものなのです。

更に、オオストラリアの土人がやる默劇を調べて見ると、前の二つよりは役者もずつと大勢入りますし、準備もずつと複雜になつて來ます。しかも、その原始的な點に於いては少しも變りがありません。——

「月の好い晩、森を切り開いた空地に、五百人に餘る見物が集つて、大きな篝火を焚く。一方には總員百人位の婦人連から成る管絃の樂座が出來る。第一場は、牛の群が森から出て來て、牧場で草を食ふところをやる。黑人の役者が獸の毛の色のやうに體を塗つて出て來るのである。獸の眞似がなかなか巧い、頭の動かし方などは最も自然である。或者は地面の上に横になつて、頻に口の中の食物を反芻する。又或者は立つた儘で、角や後足で自分の體を掻く。さもなければ、自分の仲間だの小牛だのを舐めてやる。又或者は他の者と親しげに頭をこすり合ふ。この獸のしぐさが一通り濟むと、第二場が始まる。今度は黑人の一團がそつと獸の群を襲ひ來るところをやる。そのしぐさはかういふ場合に土人が實際やる通りをやる。十分獸に近づいたなと思ふと、忽ち槍で突かれて、牛が二疋斃れる。見物は大喜びに喜んで、大喝采をする。獵師はいきなり獲物の皮を剝いで、それを著る　總て寫生

である。第三場は初め森の中に馬の蹄の音が聞える。忽ち馬に乘つた白人の一隊が現れる。その顏は白茶に塗つてある。その體は青だの赤だのに塗つてある、これはいろんな色のシャツを表したつもりである。足の脛はゲエトルの代りに細い木の枝で包んである。これらの白人はいきなり鐵砲を打つて黑人を追ひ散らす。けれども、黑人は又集つて來て、ここに激烈な戰ひが始まる。その戰ひで、今度は黑人が白人を追ひまくつてしまふ。

白人は鐵砲に彈藥を込めるところから發火するところまでのしぐさを、總て規則正しくやる。見物は黑人が一人斃れるたんびに泣聲を出す。白人が斃れるたんびに、歡喜の叫びを上げる。終に白人は見苦しい敗をとつて、逃げてしまふ。土人の見物は歡喜の絶頂に達する。

私達は以上三つの例で、原始的な芝居がみんなパントマイム（臺詞のないしぐさばかりの芝居）であることを知ることが出來ました。

卽ち原始的な芝居には文學の分子がまるでないのであります。臺詞がまるでないのであります。臺詞（脚本）がまるで存在してゐないのです。

卽ち、芝居は文學なしに――脚本なしに――生れたものなのであります。從つて芝居は文學なしに存在し得る特質を持つてゐるものなのであります。

芝居のこの固有的な特質は、文化がいくら進んでも決して消失するものではないのです。昔この特質があつた通りに、今でもこの特質はあるのです。試みに西洋の演劇史を調べて見ても、どこかにこの非文學的演劇の發達した跡のない時代はありません。たとへばクレエグ一派の推賞する伊太利中世の假面喜劇（コメヂア、デラルテ）であります。これは田舍の祭の滑稽に始まつたものだと言はれてゐますが、凡この芝居ほど非文學的なものはありますまい。脚本といふものは一言一句も書かれないで、唯一座の長が座中の役者に大體の筋を話すだけなのです。一座の喜劇役者は、その筋に依つて芝居を演じながら、てんでに自分の臺詞を即興で拵へて行くといふ仕組なのであります。しかも、モリエエルの最初の長い喜劇「エツウルヂ」（「輕卒家」）は實にこの伊太利假面喜劇から生れて來たものだと言はれてゐます。

同じやうに、十八世紀時分から巴里の見世物小屋でだんだんに發達して來たメロドラマは、十九世紀の初めになつて、ヸクトル・ユゴオや大デュマの著明な戲曲の手本になつたと言はれてゐます。しかも、この佛蘭西のメロドラマや伊太利の假面喜劇が、その進歩の或段階に於いて、殆どアリウトやヲオガル人やオオストラリア人の無言劇ほど非文學的であつたことを考へますと、愈クレエグの說が眞實ではないかと思はれて來ます。

併し、繪畫や彫刻が文學を離れて立ち得るやうに、演劇も亦文學を離れて立ち得るやうに主張する

のみ、少しく誇張であります。嘘だといふことは出來ませんが誇張ではあります。

一體演劇の本體は、その誕生から見ても「動作」であつて「言語」ではありません。その歴史から考へても「動作」が常に力強い基礎を形作つてゐます。クレエグは、その「言語」に煩はされた「動作」を――「戲曲」に煩はされた「演劇」を――「脚本」に煩はされた「芝居」を――その本質に於いて復興しようといふのですから、その主張するところに決して誤りはないのです。しかも「詩人にはなくても畫家はある」と言ふに到つて、クレエグは或大きな誇張的錯誤に陷つたものと言はなければなりません。

クレエグは藝術の根元を知つてゐて、その發達を知つてゐないのであります。藝術の核を洞察してゐながら、その芽や幹枝を無視してゐるのであります。一本の木が種から實になるまでに幹といふ重要な發達を通過しなければならないことを忘れてゐるのであります。――クレエグは最高の藝術に、必ずなければならぬ大事な要素を忘れてゐるのであります。

最高藝術に必ずなければならぬ要素とは何でありませう。それは「詩」であります。「詩的要素」であります。凡藝術品は、如何にそれが技術的に成功してゐても、そこに何かそれ以上の「或物」がなければなりません。それが即ち「詩」であります。「詩的要素」であります。

畫家が初期にあつては、ひたすら繪畫的効果をのみ求め、彫刻家が初期にあつては、ひたすら彫刻

的効果をのみ求めたやうに、俳優も演劇にあつては、ひたすら演劇的効果をのみ求めたものでありま
す。併し、繪がいくら繪としてのみ成功したからといつて、又彫刻が如何に彫刻としてのみ成功したからといつて、俄にそれを傑作だと言ふことが出來ないのと同じやうに、演劇がどれ程演劇としてのみ成功したからと言つて、それを最高の藝術だと言ふことは出來ません。

繪の具が繪畫の材料であるやうに、粘土が彫刻の材料であるやうに、「動作」は演劇の材料であるのです。材料が如何に巧く使ひこなせてゐるからといつて、唯それだけでそれを「藝術」だと言ふことは出來ません。畫家が繪の具で「何物」かを現さうとするやうに、彫刻家が粘土を以て「何物」かを現さうとするやうに、俳優は「動作」を以て「何物」かを現さうとしなければならないのです。そして、その現さうとしたものが立派な「詩」であつた時、始めて演劇は最高の藝術となるのであります。單なる印象、單なる感情を現しただけでも、それが芝居でないといふことは出來ませんが、しかもそれを立派な藝術だと言ふことは出來ないのです。

演劇の「詩」は戲曲であります。芝居の持つ「詩的要素」は脚本であります。芝居を若し木の實に譬へれば、「動作」はその根でありまして、「脚本」はその幹であります。いくら根があつても、幹がなければ實を結ぶことは出來ません。

かういふわけで、原始時代の芝居は實際脚本なしに存在してゐましたし、また芝居といふものは、

その本質から言つて「動作」を主とするものではありますが、今日の發達を見た芝居に於いては、それを最高の藝術品とするには、どうしても脚本が入るのです。寧ろ今日の芝居は脚本が土臺だと言つても好い位なのです。この發達は、ちやうど大昔は手つきで話をした人間が今では豐富な詞で話をするやうになつたのと同じで、人間文化の否むべからざる向上發展なのであります。

文學と演劇との接觸點はこれで大體お分かりになつたことと思ひます。

脚本の味ひ方

脚本が他の「讀み物」と違ふ點は、それが芝居の臺帳であることである。卽ち、音樂で言へば、ちやうど曲譜と同じものであることとである。

曲譜の本當の價値が、演奏して見た上でなければ分からないと同じやうに、脚本の本當の價値も、舞臺にかけて見た上でなければ分からない。勿論、秀でた音樂家は曲譜を一目見たばかりで、その曲譜の價値を判斷することが出來る。卽ち目で譜を見ただけで、直ぐ音が耳に響いて來るのである。それと同じやうに、優れた役者や舞臺監督（演出家）は、脚本を一度讀んだだけで、直ぐその脚本の價値を極めることが出來る。卽ち、脚本を讀んでゐる内に、舞臺面や人物の行爲が一つ一つ細かく目に浮んで來るのである。併し、さういふことは專門家も專門家、ぐつと玄人にでなければ、望めることではない。まだまだ私どもの修行では、芝居を見なければ脚本の本當の價値は分からない。

脚本を單に文學の一支流と見なして、書齋の中だけでそれを味ふといふ方法もある。併し、それが唯一面の味ひ方であることは否まれない。苟も、脚本の全體を味はうとする者はどうしても劇場へ行

とでなければならない。劇場へ行つて、舞臺にかけられた脚本を目で見、耳で聞かなければならない。なぜといへば、脚本といふものは必ず芝居にする爲に書かれたものであるからである。芝居にならない脚本、或は芝居になるのを要求しない脚本は、形は脚本であつても、實は脚本でないからである。

私はよく人に訊かれる。脚本を味ふには、先づ脚本を讀んで、それから芝居を見る方が好いか。芝居を見てから、後で脚本を讀む方が好いかと。

私はそれはどつちでも好いと思ふ。唯、脚本を讀んでから、芝居を見る場合には、是非一度脚本をすつかり讀んでから見て貰ひたいと思ふ。即ち、脚本の内容をすつかり知つてゐながら、それは頭の中へ納つて置いて、舞臺の上の行爲の進行を、全く自分には新しいものとして、順々に受け入れて貰ひたいのである。それでないと、脚本の本當の價値は分からない。それから、芝居を見てから、脚本を讀む場合には、芝居を見る際に、脚本の可なり細かい部分までを頭の中に描き得る程度に注意して見て貰ひたいのである。それでないと、作者の折角企てたことが、屢見落されてしまふからである。あとで脚本を讀んでも、ここの時はどう演ぜられたかといふことが思ひ出せないやうな芝居の見方では、芝居を見たといふことが脚本を讀む場合に、何の助けにもならないからである。

併し、先づ初心の人に一番好い方法は、脚本を先づ讀んで、それから芝居を見て、それから更にもう一度脚本を繰り返して讀むことである。勿論、この場合にも、芝居を見る時は、脚本をまるで知ら

ない人になつて見なければならない。敏感な人なら、この方法を唯一回行へば、大抵な脚本の價値が分かる筈である。併し、脚本に依つては、唯一度これを行つただけでは、それの分からないのがある。さういふ時は、しつかりそれの分かるまで、幾度でもこの方法を行ふが好い。卽ち、脚本を讀む、芝居を見る、脚本を讀む、芝居を見る、脚本を讀む、芝居を見る……といふ風に、脚本を讀むことと芝居を見ることとを、交りばんこに幾度でも續けるが好いのである。

　併し、そんな面倒なことをして何が面白いだらう。脚本を味ふなら、唯一度讀んで見れば澤山だ。若し、それで分からなければ、一度芝居を見れば十分だ。そんなに幾度も同じことを繰り返したら、却つて感興が殺がれてしまふだらう――と、かう言ふ人があるかも知れない。否、多くの人は必ずかう言ふ。

　併し、さういふやうなことを言ふ人に限つて、芝居なり脚本なりの見方はきつと粗雜である。そして、粗雜な味ひ方を淸新な印象だと思ひ込んでゐる。

　苟も、一つの脚本が、若し眞に價値のあるものだつたら、幾度讀んでも興味は盡きない筈である。幾度芝居を見ても面白みは減じないわけである。それどころではない。讀めば讀む程、新しい興味が湧いて來る筈である。見れば見る程新しい面白みが增して來る筈である。

　脚本の中のほんの一寸した「ト」書、ほんの一寸した短い臺詞にも、作者は全精神を打ち込んでゐ

これである。若しさうでなければ、大事の應しを附け足してゐるのである。ところが、大きな誤りをする人だと、そんなものは全然平氣で省略してしまふのである。

それ故、脚本の味ひ方は、飽くまで細かでなければならない。飽くまで精密でなければならない。場合には、作者自身も氣づかなかつたやうな細かい點にまで及ばなければならない。本當に「味ふ」といふことは、實はさういふことである。

私はさういふ味ひ方の一例を示して、それを讀者諸君の參考にしたいと思ふ。それはチアッペエ・ヨオ・ロオ・ヤッサ・イといふ劇作家の人の三幕物『イマン・セロン』へツダ・ガブラア』を「初し」と見せた其の文で書いた。例しては、彼等の讀み方は、必ずかうしなければならないといふわけではない。先づ、この作を詳しく見なければ、本當に脚本の味は分らないと思ふのである。

キヤツフインがイブセンを選んだ理由は簡單である。イブセンは近代の作家のうちで最も作者らしい作者である。た人である。實に劇作術の手本になつたばかりではない。作劇の理論家に方法の手本になつたのである。イプセンは何よりも先づ其型に嵌めた人であつた。それから、最近時代の作者のマリヤに傍人が、劇場の三單位といふ目的に、固定した古典劇の法則を與へた。しかし、それは束縛されるやうな小さい作家ではなかつた。彼は寧ろ其頃の作劇を超越して、よく其の理を知つてきたのと同ふべからざるものといふ原則を立てた。彼はスクリイブに做ひ巧みな作劇の方法を學んだが、決して

ことの發達を内心に望むことはしてゐなかつた。スクリイブは人物の性格を[illegible]つた。そして、舞臺に起つた出來事にのみ重きを置いた。ところが、イブセンは起りつつある出來事には餘り重きを置かずに、人間の性格の内面の變化に重きを置いた。イブセンが見物に强い興味を要求するのは、それらの性格である。イブセンの作品が若い劇作家の手本となり、眞面目な劇の研究者の注目となるのも、それが爲である。キヤツフインがイブセンを選んだのに、少しも異論はない。

それに、イブセンの作品は今日では大抵翻譯されてゐて、讀む手にも比較的見易くなつてゐるが、兼ねて、俳優、劇場は勿論のこと、日本語も既に大分出來てゐる。殊に「ヘツダ・ガブラア」は、日本でも演じられたことがあるし、譯本と脚本とを比較する便宜もある。

以下、キヤツフインに從つて、「ヘツダ・ガアブラア」を序幕から味つて見よう。

第一幕　序の幕

幕の開いたところは、午前の九時頃で、ヘツダとジヨージ・テスマンが旅行から歸つて來た明くる日である。併し、幕の上がつた時、舞臺にはまだ誰も出て來ないのである。實際、觀客はまだなんにも知らないのであるから、觀客の心は白紙と同じやうで、これから何か印象を受けようと待ち構へてゐるのである。直ぐと、一つの印象が與へられる。舞臺は何か上流の家庭の住居である。快い家具の備へて

ば先づ目にはひる。暖い太陽の光が硝子戸から中へ差し込んでゐる。明かるく、そして晴々としてゐる。二人の女が出て来た。一人は女中らしい。

第一段

脚本に依ると、はひつて来たのは伯母のテスマン嬢と女中のベルタとである。併し、私達は脚本の「ト」書を讀まないでも、それが分かつて来なければならない。即ち、芝居を見てゐるだけで、それが知れて来なければならない。そんなら、どうしてそれを知ることが出来るだらうか。暫く二人の會話を聞いてゐて、その内に手掛かりを得なければならない。併し、そんなことは、私達の期待を滿足させるに必要な智識の極一小部分である。今の二人、それから又他の人物が、次々と舞臺の上に現れて來る。私達はそれらの人物の話すことやする事に注意する。けれども、この芝居の始まる前に、その人達にどんなことがあつたのだか、それを或程度まで知らないことには、その人達の話す事やする事はまるで私達に分からないだらう。それ故に、序の幕は現在を說明する爲に過去の十分な報告を含んでゐなければならない。諸君はイブセンがこの點に於いて驚くべき熟練を得てゐることに注意しなければならない。

イブセンは現在の理解に必要なだけしか過去を話さない。そして、決してそれ以上を話さない。併し、イブセンの特色は、唯に「何を話すか」といふことだけにあるのではない。「それをいつ話すか」

といふ點に、優れた特色があるのである。卽ち、ここではんの少し話すかと思ふと、又他の所でほんの少し話すといつた風である。どうかすると、或事が唯暗示されるだけのことがある。それは、一度に十分な智識を與へてしまふと、見物が安心してしまつて、却つて舞臺の効果が薄くなるからである。

或種の作者は私達が知りたいと思ふ過去の事實を、不手際にそして明からさまにさらけ出してしまふ。ところが、イブセンはさうはしない。巧みに私達の細かい研究を要求するやうに書く。例へば、この芝居の第一幕を繰り返し繰り返し幾度でも讀んで見るが好い。そして、いつ如何にして、必要な事實の煉瓦の一片一片が、一軒の家に組み立てられて行くかを注意するが好い。實際、イブセンにあつては、對話のあらゆる部分が悉く肝要で、とてもそれを摘要するなどといふことは出來ない。併し、まあ遣つて見よう。

一人の貴婦人が散歩服を著て、はひつて來る。その後から、一人の女中が花束を持つて來る。そして、その花束をピアノの上に置く。

一番初めの詞はかうである　「二人ともまだ寢てるんだらう」この一言で、私達の注意は直ぐと呼び覺される。「二人とも」誰のことだらう、一體「二人とも」と言ふのは。

その答で、三つの事が分かる「ですから、さう申し上げたのでございます。お孃樣」これで、話し手が女中で、もう一人が嫁に行かない貴婦人な事が分かる。それからが、「二人とも」に關する事であ

と——「花婿——許嫁」これで、「二人」が外国から帰つて来たばかりだといふ事が分かる。第三に、「若奥様」といふ詞で——これが二人の内、女中にとつて、他の一人よりは重要な人物である事が分かる。

それから、脚本を一頁読んで行く内に、女中の名がベルタである事が分かつて来る。彼女はこれまでジユリアナ様に仕へてゐたのだといふ事が分かつて来る。ジユリアナ様には病気の姉妹の「リイナ様」がある。そして、ジユリアナ様とベルタは今まで二人で「若旦那」を育て上げて来たのである。併し、これからは一家の主婦は若奥様である。二人にして見れば、ジヨオジの世話をして来たのである。そこで、ジヨオジといふ「若旦那」の名前であることが分かる。その瞬間に、私達はこの男に就いての知識を得る。

話すのは、ジユリアナ・テスマン嬢である。それに依ると、この婦人が特に利害を感ずるのは、若い奥さんより寧ろその夫にある事が分かる。「ジヨオジは、お前がゐなければ何も出来やしない。ほんとに何も出来やしない。あの人は子供の時から、お前の世話にばかりなつてゐたのだから。」其処にジヨオジが女に甘やかされて育つた子供だつた事が分る。直ぐ、それに続いて「新婚旅行」に関する事が分かつて来る——「何事をするにも御大層な——」「ゲブラア將軍の娘」——「あの人はお父さんの生きてゐる時分、まあどんな生活をしてゐたとお思ひだい。」——あの時分、あの方と内のジヨオジ坊ちや

んとが御一緒になりなさらうなどとは夢にも存じませんでした。」私達の想像した通り、二人は結婚してゐたのである。しかも、ここでもう私達はこの結婚の不釣合な事を疑ひ始めるのである。

次ぎに、私達はジョオジが學士の肩書を持つてゐる事を知る。「もう直きもつと高い學位を貰ふ許になつてゐるのだよ。――ふむ――そのわけが聞きたいだらうねえ。併し、ここではまだ言はない。」

ここでは、後に來る行爲の伏線を張つて置くだけである。「おや、ベルタ、どうして、お前家具の覆ひをみんな取つてしまつたのだい」「若奥樣が取れと仰しやいましたから。でも、ジョオジ樣は――學士樣は――何とも仰しやつたのでございません。」この言が、テスマンの肩書の出るきつかけになるのである。

第二幕に掛かる前に、第一幕で知つた事を纏めて見よう。ジョオジ・テスマンはガブラア將軍の娘を妻にしてゐる。（此の結婚には不審がないではない）そして、夫婦は丁度新婚旅行から歸つて來たところである。ジョオジは二人の叔母の手で育てられた。嫁に行かない婦人の中で育てられた。子供の時からその人達の世話になつた。明かに、美しい青年になつたばかりの、人の好い子供であるが、學問好きで、もう學士になつてゐる。そして、もつと高い學位の取れる希望がある。然るに彼の妻君は、社會的には彼よりずつと優つた人間である。彼女は貴い人に依つて、將軍の娘に育てられた。彼女とジョオジが夫婦になつた事は一種の驚きであつた。殊に、この夫婦の貧富を守らね、而が將來とされてゐる。

「奥様は椅子の上に蔽ひの掛けてあるのが大嫌ひだと仰しやるのでございます」そして、ジョオジは何とも言はない」のに、蔽ひはみんな取つてしまへといふ命令が下されたのである。

第二段

ジョオジ・テスマンが空の旅行鞄を下げてはひつて来る。親密な挨拶がある。やがて、判事ブラックの名が始めて出る。判事は波止場へ新夫婦を迎へに来てゐて呉れた。そしてテスマン嬢を家まで送つてくれた。馬車はヘツダが持つて帰つた沢山の荷物で一杯になつてしまつたのである。このヘツダといふ名を始めて私達に紹介するのは、彼女の夫である。そして同時に、しかも無意識に、彼女の性情と我儘とを暗示するのも、彼女の夫である。荷の山——それが為に伯母さんはここまで歩いて来なければならなかつた。

テスマンが旅行鞄をベルタに渡すと、ベルタが「これは屋根裏へ入れて置きませう」と言ふ。ここに巧みな工夫のある事を注意しなければならない。旅行鞄を出すといふ事は、ベルタの引つ込みにとつても、テスマンの話のきつかけにとつても、自然な理由を作る事になるのである。旅行鞄は彼が旅行中「調べてゐた総ての文書から書き抜かれた謄本で一杯になつて」ゐたのである。彼は新婚旅行の間も、決して「時間を浪費」しなかつたのである。

次ぎに、テスマン嬢の帽子に関する小さな科がある。恐ろしく派手な帽子である。そして、それは

「ヘッダの爲に」買はれた帽子である――町でも一緒に歩く時に「ヘッダが私の爲に恥をかかないやうに」買つた帽子だと伯母は言ふ。ジョオジは伯母の帽子を解いて、それを椅子の上に置く。

二人は親しげに互の手を取り合つて、腰をかける。第一に、伯母のジュリアがジョオジにとつては、父でもあり母でもあつた事が、もう一度力說される。それから、また病氣の伯母さんの話になる。それから、「戀する男に取り卷かれてゐた美しいヘッダ・ガブラア」の話になる。そして、それから殆ど半年も掛かつた新婚旅行の話になる。

ジョオジは何も話す事がないのだらうか。さうだ、彼は唯「古い記錄の中に沒頭して　ゐたのだ。併し、何か特別に話す事がありさうなものだ。何か期待がありさうなものだ。そこで、彼は「近い内に博士に」ならうと望んでゐると言ふ。伯母のジュリアは笑つて、話題を旅行の費用に移す。「非常にかかりました。」と、テスマンが答へる「併し、この旅行はヘッダが是非したいと言つてゐたのですから。」この家も大さうである――二つも明いた寢室のある家を一體どうする積りだらう。併し、ヘッダが是非この家に住みたいと言つたから、それで極めたのである――しあはせと、判事のブラックが非常に好い條件で極めてくれた。「さうあの人はヘッダのところへ手紙で言つて寄越したのです。」

やがて、この家を買ふ爲に伯母のジュリアが年金を抵當に入れた事が露れる。併し、判事のブラックは、それを、唯、「形式の問題」だと伯母に言つて聞かせた。それに、彼女は自分の可愛い男の子に

自分の道を開いて進むと言ふ、この事に何の幸福を持たなかつた。

ねえジョオジイ、まあ、やつとこれで来たところまで来る事が出来たのだよ。もう、これからは大丈夫だよ、心配する事はないよ。」「さうです。」と、ジョオジ・テスマンが答へる。「そして、こんなに早くわたしが行つたかと思ふと、何だか不思議な位です。」

直ぐこれに続いて、エイラアト・レエフボルグの名前が初めて出て来る事を注意しなければならない。[illegible]

[illegible]

[illegible]

テスマンである。それはすぐと分つて来る。伯母さんはニイラアト・レエフボルグに就いて何か聞きましたか。[illegible]

[illegible]

ジョオジ――「一體、今度の本には何の事が書いてあるんだい。」

[illegible]

[illegible]

[illegible]

う。集めて、それから整理する事――やつぱりお前は、亡くなつたお父さんの子だねえ。」テスマンが答へる、「僕は早く爲事に掛かりたくて堪らないのです。殊に、こんな愉快な家で爲事をする事が出來るやうになつたのですもの。」すると、伯母が言ふ「それに、あんな可愛い奥さんが出來たのだものねえ。」テスマンはいきなり伯母に抱きついて、接吻する「さうです。さうです。伯母さん――ヘツダは僕にとつて、何よりも一番好いものです。あゝ、伯母さん、あれがこつちへ來るやうですよ。」

この一段で私達の知識に何が加へられたか、話の筋がどういふ風に進んだか、一應お浚ひをして見よう。

私達は伯母ジュリアの性格を可なりによく知る事が出來た。もつと重大な事はジョオジ・テスマンに就いて知らるべき殆ど總てが知られた事である。ジョオジは競爭を恐れる甘やかされた大きな赤ん坊である。現在の事實よりは過去の黴臭い筆蹟に沒頭してゐる乾燥無味な學究である。ヘツダに就いては――彼女の性格の對照が、一層强調せられた。彼女の贅澤は愈明かにされた。そして、彼女は果して母とならうとしてゐるのだらうかといふ疑問が設けられた。しかのみならず、三つの暗示が、判事ブラツクといふ者の名を私達に親しくさせ、此芝居に出て來る他の人物と彼との關係について或疑問を抱かせた。さうして、最も著しい紹介が或他の人物――エイラアト・レエフボルグ――に就いてなされた。レエフボルグは汚辱に身を墮してゐる。しかも、驚くべき事には、或書物を書いて、それが

社會の喝采を受けてゐる。
　これら二人の人物が、テスマンの場で私達の注意を引くやうにされたといふ事は著しい事である。イプセンは單に事實を見物の前に列べるといふ事だけでは滿足しない。彼はその手腕の巧妙さを二つの手段に於いて見せてゐる。第一には、來るべき事實に依つて影響される筈の人物を通して、私達に或消息を傳へる事に依つて。(これら二人の人物は何れもテスマンとヘツダの間にはひつて來る人物である。) 第二にはその消息を或場合にほんの僅か仄めかす事に依つて。(さうして置けば、期待の不安が引つ張られて、見物の心が自然と或傾向を進うするやうになる。) これはヘツダの出にとつて特に必要な事なのである。見物は直に彼女の一般性質について、或思想を形作つてゐる。そして、一層深く彼女の事を知らうと熱心に待ち望んでゐる。
　彼女はこの芝居の主要な人物である。そして、彼女の出までに、十分この人間の出る準備が施されてゐる。勿論、これは一般の脚本作者の常用手段である。併し、イプセンは必ずしもこの手段を缺く可からざるものだとは考へなかつた。例へば、「人形の家」の序幕はいきなりノオラの出で開く。
　ところで、もう一遍最後の臺詞を繰り返して見ると「さうです。さうです。伯母さん。(伯母を抱く)ヘツダは　僕にとつて、何よりも一番好いものです。あ、伯母さん、あれがこつちへ來るやうですよ――ね、さうでせう。」

第三段

ヘツダ登場。二十九歳の婦人。優れて上品な容貌姿態。青白い顔色。冷たい動かない表情を持つた目。凝つた好みの少し寛い朝着を着てゐる。伯母のジュリアが「お早う。可愛いヘツダ」と言ふのに對して、彼女は（手を出して）から答へる。「お早うございます。テスマンのお孃さん」伯母さんは少しまごつくが、直ぐ極まり文句を言ふ「お嫁さんは新しい家でよく寢られたかい。」「可なり好く。勿論、新しい周圍にはさう急に馴れるわけには參りません。」一言も伯母に會つて嬉しいといふやうな詞はない。家を喜ぶやうな詞もない。反對に、直ぐと氣むづかしい小言が出る「女中が」――親しく名を呼ばないところに注意するが好い　「ヱランダの戸を明けつ放しにしたので、日がはひり過ぎて爲方がありやしない。」締めて下さい　いいえ、それぢやありません。どうか、カアテンを引いて下さい。」さうです。新しい空氣を吸はなきやなりません。」

この時、テスマン孃が新聞紙にくるんだ包みをジョオジに差し出す。「ヘツダ　どうだい、好いだらう。」僕の古い朝の靴だ。僕の上靴だ」ヘツダは一向興味を持たないで「それですか。外國へ行つてる間、始終言ひ通しにあなたが言つて入らしたのは。」「さうだ。これが無かつたんで、ひどく僕はがつかりしてゐたんだ。やつと今お前にそれを見せる事が出來るんだ」「有難う。あたしはそれをそんなに見たいとも思ひません。」「お前には分からないんだ。どんなに多くの聯想がこれに附いてゐる

かといふ事が。」「でも、あたしには何の隔意もないんですもの。」――「そりやさうだとも。ねえ、ジョオジ。」――「でも、もうヘツダはこの家の者になつてゐるのですから――」但し、ヘツダはその詞を遣る。「テスマンさん。家の女中はとても駄目でございますね――」――ベルタがかい――「まあ、御覧なさい。自分の古い帽子を椅子の上に置き忘れて行つたりなどして。」ジョオジが困惑する。伯母のジュリアが腹を立てる。そこで、伯母は帰らうとする。「でも、伯母さん、帰る前にもう一度ヘツダを見てやつて下さい。綺麗でせう。」――「それに不思議はないよ。ヘツダはいつでも美しいのだから。」ヘツダが、そんな事を言ふなと言つても、ジョオジは聞かないで、彼女の特別に美しくなつた事を伯母に説いて止まない。チロルの山の空気のお蔭で大分肥つたらうなどと言ふ。ヘツダは――不愉快に――「あたし、出かけた時と少しも違やしませんわ。」と言ふ。「お前はさう言ふけれども、僕は決してさうは思はない。ねえ、伯母さん、さうでせう。」こんな事を言つてゐる間に、伯母は怒りを忘れて、ぢつとヘツダを見詰めてゐる――ヘツダは綺麗だ――綺麗だ――綺麗だ。伯母はかう言ひながら、ヘツダの側へ行つて、両手でその顔を押さへて、その髪の毛に接吻する――「神よ、ヘツダ・テスマンを守らせ給へ――ジョオジの為に。」「ヘツダ・テスマン」と名前が略さないですつかり言はれるのは、この芝居の中で、ここ一箇所である。ヘツダはそつと身を摺り抜ける――「放して頂戴。」伯母は静な感動を以て言ふ――「あたしは一日もお前を見に来ずにはゐないよ。」そして、幾度も幾度も、「然様なら――然様なら。」と言ひながら、テスマンに送

られて、玄關の方へ出て行く。

ヘツダは部屋の內を行つたり來たりする。何も言はない。併し、兩腕を上げて、絕望的に拳を握る。それから、硝子戶のカアテンをさつと開けて、外を見詰めながら、ぢつと立つてゐる。そこへ又テスマンがはひつて來る。彼は「何を見てるのだ。ヘツダ。」と言ひながら上靴を拾ひに行く。ヘツダは、もう落ちついてゐる。自分自身の主人になつてゐる。そして答へる「あたし木の葉を見てゐたのです。もうすつかり黃いろくなつてしまひましたね――すつかり萎びてしまひましたね。」ジヨオジが、上靴を包みながら、「もうお前九月になつたのだからね。」ヘツダは、又不安になつた樣子で、「さう。ほんとにねえ。もう――九月にねえ。」

それから、伯母ジユリアについての話が一くさりある。どうして、伯母さんはあんなに妙に眞面目な樣子をしたのだらう。一體、どうしたのだらう。帽子の事で怒つたのだらうか。ヘツダが訊く、そして詞を加へる「あたしあの人と仲直りをしようと思ひます。」けれども、祕密に伯母を取扱ふなどといふ約束はしない。あまりヘツダが冷淡なので、でも、お前はもうこの家の人になつてゐる筈だが、とジヨオジが言ふと、ヘツダは「どうもそれがあたしには少しも分らないのです」と言つて、部屋の奧の方へ歩いて行く。少し間を置いて、どうかしたのかい。ヘツダ。」と、テスマンが訊く。いいえ、あたしは唯あたしの古いピアノを見てゐるのです。どうも、廻りの他のものとまるで合つてゐま

せんねえ。」ヘツダはこのピアノを奥の部屋に入れようと言ふ。「そして、この部屋へはもう一臺別に買ひませう　　例へば、都合の好い時に。」

この一節が済むと、エルフステッド夫人の出る前に、準備が施される。ヘツダはピアノの上に置いてある花束を手に取る。この花束は、この芝居の幕が明いた時に、ベルタが持つて來てピアノの上に置いた、あの花束である。花束には名刺が附いてゐる。名刺にはエルフステッド夫人の名がある。そのエルフステッド夫人はヘツダの競爭者たる運命を持つてゐるのである。ここにイブセンの非常に巧いところがある。非常に細かい苦心がある。花束は、それに就いて一言も言はれない内から、そこに置かれてゐるのである。それは丁度土の中に播かれた種子のやうに、適當な時が來るまでは表面へ現れて來ないのである。そして、丁度好い時が來ると、それがヘツダに發見されるのである。名刺にはかういふ文句が書いてある「後程また參上致すべく候」それから直ぐ、私達は、その婦人が執行官エルフステッドの妻君である事を知る——以前リイジング嬢と言つた人である。ヘツダと同じ學校にゐた時分は、人を神經質にするやうな髪の毛を持つた嬢であつた。そして、テスマンの古い戀人の一人だつた。「あの人が訪ねて來るといふのは可笑しいわねえ」テスマンは言ふ「どうして、あんな邊鄙な狹つ苦しい土地に住んでゐられるのかしらと僕は不思議に思つてゐたのだ。」ヘツダはふと或事を考へ出す「あの人が——エイラアト・レエフボルクが近所に住んでゐるのぢやないでせうか。」テスマンが「さ

う、なんでも近所にゐるといふ話だ。」と答へてゐる途端に、女中のベルタが出て來て、さつき花束を持つて來た婦人が又訪ねて來た、と告げる。

この一段を總括して見ると、ヘッグとその夫との間には、結婚後六ケ月にもなつてゐるだけの同情がない事が、先づ分かる。それに依つて、男が坊ちやんだといふ私達の考へが尙確にされる。女に就いては更に多くの事が語られた。女は不安で、不機嫌で、そして、元氣がない。女は單調な生活の把握を感じてゐる。そして、その把握が一層强くなりさうなので、女は母になるといふ思想を憎んでゐる。そこで、彼女は自分のピアノがその表象である古い日を振り返つて見る。自分の生活が黄いろく萎びて、もう九月にはひつた事を感じてゐる。彼女は殘酷になる事の出來る女である。伯母さんの帽子の挿話を見るが好い。彼女は絕望した、危險な女である。彼女がエルフステッド夫人を決して好いた事がないといふ事も明かである。既に或疑ひが、夫人とレエフボルクとを結びつけてゐる、そのレエフボルグがヘッダの胸から全然離れてゐないといふ事は、彼女が舌を滑らして、エイラァトの事を「あの人」と言ひかけたのでも分かる。そこで、私達はやがて何か惡い事が起つて來さうに思ふ。その惡い事の何であるかを、私達はまるで知らないにしても。

第四段

エルフステッド夫人がはひつて來る。瘠せぎすな、美しい、優しい顏つきの婦人で、豐富な髮の毛

お岩と顔色をしてゐる。夫人は物怯おずするやうな、物問ひたげな表情を持つてゐる。ヘツダは、腹の中はどうでも、夫人を温に迎へる。テスマンは相手の名前を言ひ損ねて、リイジング夫人などと呼んだりする。エルフステッド夫人の言ふところに依ると、彼女は昨日の午頃着いたのだが、テスマン夫婦がゐないといふ事を聞いて、ひどく失望した。さうだ、夫人は今困つてゐるのだ。そして、他に頼る人は一人もこの町にゐないのだ。ヘツダは夫人をソオファへ招ずる。

その困つてゐるのは何だらう。夫人が言ふ「どうか、あたしを間違へないやうにして頂戴よ。」ヘツダが答へる。「それには、すつかり話をなさるのが一番だわ。」「ええ、それは勿論しますわ。」夫人はかう言ふが、初めの内はなかなか凡ての事を話さない。夫人の心配はエイラアト・レエフボルクが町へ来た事だ。そして「この恐ろしい町に、もう一週間からゐる事だ。かくも多くの誘惑に周囲を取り巻かれて。」

すると、ヘツダが——「でも、エルフステッドの奥さん、どうして、あの人の事がそんなに心配になるのです。」「あの人は子供達の家庭教師です。」「あなたの子供様の。」「宿の子供達のです。あたしには一人も子供はございません。」テスマンが訊く「あの男はその職務を規則正しく盡しましたか。」「ええ、最近二年間は、あの方の行為に、何一つ非を打つべき事はございませんでした。」「聞いたかい、ヘツダ。」と、テスマンが言ふと「聞いてますよ。」と、ヘツダが答へる。それから後、テスマンがレエ

フボルクの町へ出て來た理由を訊く間、ヘツダがまるで物を言はないでゐる事を注意するが好い。レエフボルクは、本を出して、それが評判になると、もうゐても立つてもゐられなくなつたのである。テスマンの推察に依ると、その本はレエフボルクのもつと盛な時代に書かれたものであると。「いいえあの方はあたしどもに入らした間に、それをすつかりお書きになつたのです　去年一年の間に。」テスマンが言ふ「好い消息ぢやないか。」ヘツダ　併し、ヘツグはまだ黙つてゐる。代りにエルフステツド夫人が言ふ「ええ、さうです。唯それが續きさへすれば。」

そこで、やつとヘツダが口を利く「あなたはもうこの町であの方にお會ひ遊ばしたの。」それから、少し立つて「あなたの旦那樣が御自分でお友達を探しに入らつしやらないのは、少し變ですわね。」「いいえ、でも、宿は少しも暇がないんですもの。そして、それに、あたし　あたし少し買物もあつたものですから。」ヘツダが笑ふ「ああ、それは別問題ですわ。」もうエルフステツド夫人は直接テスマンに訴へ始める。エイラアトとの古い友誼の爲に、彼を引き取つて、十分監督がして貰ひたいと。テスマンが約束する。すると、ヘツダが招待の手紙を直ぐ書いたら好いだらうと言ふ。テスマンは、上靴の包みを抱へて、その手紙を書きに奥へ引つ込む。エルフステツド夫人が救ひを求めに來た相手はテスマンであつた事に注意するが好い。

エルフステツド夫人とたつた二人になると、ヘツダの擧動が微笑と甘言とに變つて來る。彼女はま

だ何か話す事のあるのを知つてゐる。「二人で仲よく打ち明け話をしませうねえ　あなたの家庭に於ける生活は一體どうなの。」エルフステッド夫人が躊躇するのを見ると、ヘッダは二人が同じ學校へ行つた時分の事を言ひ出す「ええ。でも、あの時分はあたしあなたが恐ろしうございましたわ。あなたはいつでもあたしの髪の毛を引つ張るんですもの。一度なんか、あたしの頭へ火をつけるなんて仰しやるんですもの。併し、ヘッダが現在の甘言は、夫人の恐怖を奪つてしまふ。夫人は今まで親切といふものに會つた事がなかつた。夫人は嘗て家庭といふものを持つた事がなかつた。夫人は執行官のエルフステッドの子供のところへ家庭教師として赴いた。そして、五年前に執行官の妻になつたといふ話をする。すると、ヘッダが輕く訊く　そして、エイラアト・レエフボルクは、あなたの家の近所に三年位もゐたのですか。」「ええ。あの方は毎日宅へ入らつしやいましたの。そして、子供達に學問を教へて下さいましたの。ええ、宿は執行官ですから、始終旅をしなければならないので、大抵は留守でした。」

先きへ進む前に、私達はイブセンがテア・エルフステッドのこの話を話すのに、どんなに細かい考慮を用ゐてゐるかを注意しなければならない。實際、彼女とレエフボルクとの關係は、この戯曲の行爲を進める槓杆を形作つてゐる　それ故イブセンは、その慣用手段として、その槓杆の乘る支點を確にする。イブセンは先づテアとエイラアトとの以前の關係を話す時に、或「氣懸り」を作り出す。彼

は事實を三段に積み重ねながら披瀝する。第一段では、テスマンがゐる時に、テアが用心した、いくらか事實を曲げた話をする。しかも、その話は實際の事實に就いて、吾人の疑惑を起させる。第二段では、ヘツダと二人切りになつてから、もつと打ち明けた細かい話をする。それは、前の話を一層確實にする。第三段では、今讀んだやうに、更に一層打ち明けた話をする。もう事實についての疑ひは一つもなくなる。テアにもエイラアトにも私達は同情を持つやうになる。そして、テアの行動がどうであらうと、私達は彼女の性格の勇氣と決斷とを許す氣になる。

ヘツダは僞つた同情の勃發を以て話の第三段に迫つて來る。「テア、あたしの可哀さうな可愛いテア――もう、何も彼も隱さずにすつかり話してしまはなくてはいけなくてよ。」テアが答へる。「ええ。では、何でも訊いて頂戴。」ヘツダが訊く。そこで次のやうな事實が明かになつて來る。テアの夫はテアより二十も年上だといふ事。二人の間には一點の同情もない事。彼女の夫は彼女を一軍に入用な家具の一つ一として考へてゐる事。彼女の夫は、子供の事を少しばかり考へてゐる外自分以外の者の事は何とも思つてゐない事。では、エイラアト・レエフボルクの事は。「あら。あなた、どうしてそんな事を仰しやるの――あたし宿がエイラアトを探しに寄越したのだと申し上げたでせうか。さう。さう申しましたわね。」

ここで、テアの態度に急激な變化の起るのを注意しなければならない。「ぢやあ、もう何も彼も言つ

てしまひますわ。」と、彼女は烈しい口調で言ふ。今まで如何にも弱さうな、おとなしい、物靜かをしてゐるやうな女が、ヘッダの質問に咽喉を締められて、苦しさの餘り、急に對話の第一位を占めるやうになる。もう、ヘッダは驚きの間投詞を發するばかりである。對話の主人公はテアになつてしまつた。彼女は夫に内證で出て來たのである。そして再び夫の許へは歸るまいと思つてゐるのである。彼女はもう未來の寂寞と面を合してゐる事が出來なくなつたのである。彼女はどうしても遣つて來ずにはゐられなかつたのである。「外に爲やうはなかつたんですもの。世間で何と言はうと、あたしは構ひません。あたしはあたしの爲なければならない事をしただけですわ。」それから、ヘッダの問に促されて、彼女はどうして自分とエイラアトが親密になつたかを、平氣で明けすけに話してしまふ。「感化」といふ詞は一言も言はれない。彼女は自分達の關係を「仲間」のそれとして話す。關係は、彼女が彼に感化を與へたので始まる。そこで、自分の考へから、男が今までの習慣を捨てた。やがて、それが女が男の爲事を助けるやうになるまで展開した。そして終に女が男のインスピレェションになるところまで來た。その間に、女は自分と男との間に、或他の女の影があることを知る。「それは誰でせう。」と、ヘッダが心配さうに訊く。「それは分かりませんわ。何でも、あの人の――あの人の過去に知つてゐた女ですわ。あの人がどうしても忘れることの出來ない女ですわ。」私達は、直ぐとその影がヘッダである事に氣がつく。その間に、テアは、エイラアトが話したのだと言つて、その女と別れる時に、女

がピストルで撃つと言つて嚇かしたといふ話をする。「そんな馬鹿なことが。」と、ヘッダが叫ぶ。「今時そんなことをする者があるもんですか。」テアが同意する。そして、その女は多分エイラアトと以前關係のあつたと言ふ「あの髪の毛の赤い歌ひ女」だらうと思つてゐると言ふ。「なぜと言へば、あの女は始終玉のはひつたピストルを持つてゐたといふ話ですから。」ヘッダがそれに贊成する。「おやあ、きつとあの女に違ひありませんわ。」テアが髪とすが手を振りながら、「その歌ひ女が又この町にゐるのださうですよ」と言ひかけてゐるところへ、テスマンの足音が聞こえるのでヘッダが囁く「アテ　今話したことはみんなあなたとあたしの切りよ。」テアが熱心に頷く。

ジョォジ・テスマンが手紙を持つて、又はひつて來る。間もなく、ベルタが判事ブラックの來訪を告げに來る。そこで、直ぐ出せと言つて、手紙がベルタに渡される。

この一景を總括して見よう。私達はテアとエイラアトとの關係を知つた。そして、エイラアトの缺點が飲酒である事も知つた。テアの性格に決斷的な所のあるのも知つた。彼女は自分の意志の命令通りに動く事の出來る女だ。そして、エイラアトの意志の力を懸念してゐるんだ。ヘッダに就いては、既に職業に於いて彼女の夫の敵である事を吾人の知つたエイラアトと或種の關係を曾て持つてゐた事が、一層強く暗示された。その上に、私達はヘッダの性格の一部に僞瞞のある事を發見した。彼女はテアに對して同情を裝ふ事が出來るのだ。そして、彼女の夫から信用を保證することが出來るのだ。既に、

私達はテアとレエフボルクとのこの問題にヘツダが密接な關係を持つてゐる事に氣がついてゐる。そこへ、偶然にも、或歌ひ女に就いての、ピストルに就いての話が持ち込まれる。後になつて振り返つて見ると、花束と一緒にこれらの種が、どんなに巧みに播かれてゐるかといふ事が分かつて來る。

第五段

判事ブラツクに就いての話はもう三度から出て來てゐる。彼は波止場へ新夫婦を迎へに行つて、伯母のジユリアを家まで送つた。家を買ふ事と家具を備へる事に於いて、彼は最も都合の好い契約を結んだ――さう。彼はヘツダのところへ手紙で言つて寄越した。また彼は伯母に年金の抵當は單に形式の問題だと言つた。

判事ブラツク登場。四十五歳の、髪の毛の黒い、口髭のある、稍貴族的な、づんぐりした、體格の好い男である。動作は柔かで、仕立の好い散歩服を着てゐる。年にしては若過ぎる。片目鏡をかけてゐて、時々それを外す。「こんなに早くお訪ねをして失禮ではなかつたでせうか。」――「いいえ、結構ですわ。と、ヘツダが言ふ。すると、側からテスマンが「君はいつ來ても構はない人だ。」それから、テアを判事に紹介する。「リイジング孃」として。これで、彼の心が如何に手易く昔に歸ることが出來るかが分かる。さて、ここで、テアの退場のきつかけが作られなければならぬ。その作り方を注意するが好い。ヘツダは笑ひながら判事にお世辭を言つたりなどしてゐて、一二分間、テアのそこにゐる

事を忘れてしまふ。テスマンが判事に自分の妻の姿を褒めて貰はうとすると、「およし遊ばせよ。あなたはまだブラツクさんに色々御心配をかけたお禮も仰しやらないぢやありませんか。」と言ふ。どう致しましてと言ふブラツクの返事に對して、彼女は「ほんとにあなたは好いお友達ね。」と言ふ。その時、やつと彼女はテアの「歸らうとしてもぢもぢしてゐる」のに氣がつく。そこで、判事に直ぐ參りますからと約束して、エルフステツド夫人を玄關の方へ送つて行く。

ヘツダのゐない間に、三頁程男二人の對話がある。私達は判事のヘツダに對する態度を知る前に、先づその夫に對する態度を知らなければならぬ。これがイプセンの論理法の特色である。

第一に、テスマンは金の問題について、ブラツクに相談と助力とを求める。判事は「吾々はもう少し儉約にやるべきだつた。」と言ふ。テスマンが答へる。「だが、ヘツダの事を忘れて貰つては困る。君はあれの事を一番よく知つてゐる筈ぢやないか。僕はあれにそんな見じめな生活をさせることは出來ない。」それに對して、ブラツクは　「さうとも。さうとも。それは出來ることぢやない。」と言ふ。テスマンが、やがて自分の占むべき地位の話をすると、判事がそれは一寸巧く行くまいといふ樣な事を言ふ。どういふ譯でと責められると、判事は會話をレエフボルクの事に轉ずる。それに續く對話は、テスマンがエイラアトを眞面目な敵として全然認めてゐない事を示す點で重要である。テスマンはエイラアトの改心を喜ぶやうな詞をさへ吐く。併し、「どうして、あの男のやうな人間がこの世に生きて

行けるだらうか。」などと言ふ。

ちやうど、この詞を言つてゐるところへ、ヘツダが又はひつて來る。彼女は多少嘲りを帶びてブラツクに言ふ「テスマンはしよつちう人がどうして生きて行けるかといふやうなことばかりで頭を痛めてゐるのですよ」」テスマンが答へる「なあに、今僕達は可哀さうなエイラアト・レエフボルクの話をしてゐたのだよ」ヘツダは夫の方をちらりと見ると「まあ、さう」と言つて、椅子に腰をかける。そして、無頓着らしく訊く「あの方がどうしたのです」テスマンは漠然とした事を一つ二つ言つて、一體あの男はどうなるだらう」といふやうな詞で口を結ぶ。その點については」と、ブラツクが言ふ「僕多少の報告をすることが出來る」判事はヘツダが歸つて來るまで、訪問の目的を言はずに置いたのである。今、彼はそれを言ふのである。博士の任命は競争に依つて定められる、そして、テスマンの競争の相手はレエフボルクだと言ふ。テスマンが膽をつぶす。「僕等はそれが當てで結婚したんだ。そして、こんなに借金をしてしまつたんだ。」ヘツダは椅子に坐つた儘身動きもしないで「競争といふと何か競技的な興味があつて面白いぢやありませんか」テスマンがお前は冷淡だと言つて怒ると「いいえ、決して冷淡ぢやありませんわ　あたしはどつちが勝つか、一生懸命に見てゐますわ。」

ここで、判事が口を挾む。奥さんが買物をなさる前に、この事を知つて入らした方が宜しかつたと言ふと「それは同じことよ」と、ヘツダが答へるので「そんなら、もう何も申し上げることはありま

せん。と、判事は優しく答へる。彼は自分から別れの挨拶を言つて、歸りかける。いづれ、又午後にテスマンが誘ひに來ようと言ふ。それは、きのふ波止場で出席しようと約束した判事主催の獨身會へ一緒に行く爲である。ヘッダは判事の方へ手を出すと「きつと午後に入らつしやいよ。」と言ふ。(これはもう一遍判事をこの場に出す自然な準備である。)テスマンは判事を部屋の戸口まで送つて行く。併し、また興奮してゐるので、それから先きへは送つて行かない。ここで失禮すると言つて、直ぐ戸口から引つ返す。

さて、夫と妻とが二人ぎりになる。そして、幕の終りが近づく。最後の一筆を注意するが好い「ねえ、ヘッダ人間決して冒險はするものぢやないね。」ヘッダが夫の顏をぢつと見て笑ひながら言ふ。「あなたが冒險をなすつたのですか。」「さう、唯容なものを當てにして結婚したのは冒險だつた。」すると、ヘッダが「それは多分さうでしたらうね。」「併し、テスマンは「吾々二人の夢みてゐた」新しい家を見廻すと、又急に嬉しくなる。と、ヘッダがゆつくりと物倦げに「あたし達の約束は、交際社會へはひつて　お客の大勢招待出來るやうな家を持つことでしたね。」現在としては、ジュリア伯母さんだけの交際で滿足しなければならない。揃ひの服を著た下男もゐない。鞍を置いた馬もない「でも、あたし時間を消すものが一つあるから好いわ――あたしのピストルよ――ガアブラア將軍のピストルよ。」かう言つて、ヘッダが奧の部屋へ引つ込む。

驚いたテスマンは戸口へ飛んで行つて、「いけないよ。お願ひだから、ヘツダ、そんな危險なものには觸らないでおくれよ。お願ひだから、ヘツダ。」

幕

この序の幕から受けた印象の總量は何であらう。一步より一步と、場の進むに從つて暗示されたこれらの事實は、結局かういふ事を示すことになる。即ち、ヘツダ・ガブラアとジョオジ・テスマンとは悲劇的に釣り合はぬ夫婦である。夫は取るに足らざる輩である。妻は贅澤で、殘酷で、虛僞で、意地惡で――危險な女である。

私達は既に總ての人物を知つた。レェフボルクを除くの外は、顔もみんな見た。レェフボルクだけは、疑惑に依つて私達の好奇心を唆る爲に、態と出を延ばしてあるのである。このレェフボルクとテアとの間の關係に、行爲の基礎が置かれてあるのである。既に、「そんな危險なもの」といふ詞には悲劇的な最後の影がある。

キヤツフインの脚本構成法はざつと前記のやうなものである。また、第二、第三幕とこれから先きのことも書いてあるが、それはもう「筋」を書いてあるに過ぎないと思はれる程粗略なものである。それは、キヤツフインが第二幕以下を輕視したからではない。第一幕の細かい解剖で、脚本の味ひ方

は隨分かつた筈だから、あとは研究者が自分自身で自分獨得の研究をするが好いと思つて、突つ放したわけなのである。

それは實際さうだ。脚本の研究などといふものは、他人の力ですべきものではない。世の中には、或戯曲に關する研究を他人の書いたものに依つてのみしてゐる學者が澤山あるが、私はさういふ遣り方は取らない。

何者にも煩はされる必要はないのである。自分一家の見方で見れば好いのである。外國の戯曲を味ふ場合でも、日本人なら日本人としての見方をして、一向差支へないのである。

自分で骨を折つて研究すれば、きつとそれだけの報酬が得られる。そして、實は他人に頼らずに、自分で研究の努力をしなければ、或一つの戯曲の眞の内容は掴めないのである。そして、さうしなければ、好い戯曲の組立の一般原則も掴めないのである。

それ故、私はキヤツフインよりも、もつと無情に、ヘツダ・ガアブラアの研究を唯第一幕だけに留めて置く。この脚本には邦譯も二三ある。讀者はかういつた方法で、第二幕以下の研究を自分自身でして見るが好い。

舞臺監督の事

吾々の謂ふ「舞臺監督」といふものは、西洋でも、まだそれらしいものが出來てから五十年位にしかならない。それ故、演劇文化に遲れてゐる英吉利や亞米利加の多數の人には、いまだにその意味や内容がしつかり掴めないでゐる。それ故、日本の多數の人に――劇評家にでも、好劇家にでも、劇道の關係者にでも、俳優にでも、不注意に言へば、自ら「舞臺監督」と稱する人にでも――それがはつきり呑み込めてゐないのも、決して無理ではない。

勿論、私自身にでも決してまだ明確に呑み込めてゐるのではない。唯、私はその實體を知る前に、實際の仕事をした。始めて、それらしい事をしたのは今から十六七年前だつた。それから二三年經して、歐洲を遍歴した。さうして、専らその方面の仕事を自分の目で實際に見た。私は最も多くその方面で發達してゐる露西亞の芝居と獨逸の芝居とを熱心に研究した。そして、この仕事の實際内容を繰返し繰返し深く考へた。旅行は僅々半年あまりだつた。併し、私は日本で出來るだけの準備知識と多少の經驗とを携へて行つたから、それなしに行つた人の四年や五年には當つたと信じてゐる。併し、

私の疑問へ担いで行つた「疑問」の荷物は、日本へ歸つて見ると、一層大きくなつてゐた。私はどうしても、この大きな荷物の堅く結ばれた紐を解かうと思つた。私は理論や美學で、到底それの解けないのを知つてゐた。それ故、日本へ歸つてからも、前の爲事を續けた。併し、疑問は更に疑問を生んで、例の「荷物」は益大きくなるばかりであつた。私は幾度躊躇したらう。私は幾度絶望したらう。一時は實際「遁世」をさへ夢みた。

併し、私の心の底に燃えてゐる情火――日本の演劇に對する熱愛――は小さくなればなる程火力を増して來た。私は泣いては笑つた。怒つては和らいだ。そして、自分の爲事を――殆ど誰にも認められない、この土鼠のやうな爲事を――續けた。

私はほんのこの頃になつて、やつと自分の爲事の意義が掴めて來たやうな氣がする――つい一年か二年前からの事である。勿論、私の爲事はまだ決して眞の意味での「自由」を得てはゐない。まだまだ狭い所に縛りつけられてゐる。併し、爲事その者の意味が分かつて來た。少しでも、それが分かつて來たといふ事は、どれ程私に勇氣と喜悦とを與へたか分からない。

私はもう「遁世」はしまい。世をも厭ふまい。「疑問」の荷物の紐は、もう解けかかつてゐるのだ……。

近頃、私は偶とゴオヅン・クレエグの第一對話（「劇場美術」）を又繰返して見た。これは嘗て私に

「舞臺監督」の何たるかを教へてくれた本である。私の持つてゐるのは、その初版で、千九百三年の出版だから今から二十年も前の事である。私は偶然これを神田の中西屋で買つて讀んで見て、驚いた。初めて、「劇」の本質が摑めたやうな氣がしたのである。私は嬉しさの餘りそれを自分だけの物にしてゐる事が出來なくて、その當時自分に理解の出來た部分だけを、「演劇美術問答」といふ題で、雜誌「歌舞伎」に書いた。この本はその後世界中の劇壇に革命を起した。勿論、日本でも大勢の青年に讀まれた。

私は何度この本を讀んだか分からない。紙の表紙がもう切れて、半分取れてゐる。露西亞でこの本の飜譯を發見した時の喜び、獨逸でこの本の飜譯を手に入れた時の喜びも忘れられない。

この本が世に出てから「舞臺監督」に關する本は無暗に出た。殊に獨逸では無暗に出た。その意味から言へば、もうこの本は「古書」である。

併し、この「古書」は永い間私にとつての「聖書」だつた。時代を經れば經る程、光輝を增して來る書物だつた。私は書物の蒐集癖を持つてゐる。讀んでも讀まないでも、自分の一度讀みたいと思つてゐる書物は、何を犧牲にしても手に入れなければ氣が濟まないのである。それ故、佛蘭西のでも、獨逸のでも、英吉利のでも、亞米利加のでも、自分にはまるで讀めない露西亞のでも、凡そ「舞臺監督」に關する書物は集めてゐる。勿論、自分に讀めるだけの物は讀んだ。

併し、いつでも私の歸つて行くのは、このゴオヅン・クレエグの第一對話。（初めは第一對話と稱へ

られたのではない。後に劇場經營に關する第二對話が出來たので、今では第一對話と言はれてゐるのでゐる）である。幾百幾千の「舞臺監督論」を以てしても、要はこの第一對話の外には出ないのである。總てはこれから生れてゐる。總てはこれから延びてゐる。

聖書が「書物の中の書物」なら、クレエグの第一對話は「劇書の中の劇書」である。

私はこの頃、この本を又新しく繰返して見て、一層その感じを深くした。

では、クレエグは「舞臺監督」といふものを一體どう考へてゐるのであらう。それを十分に知るには、この第一對話を始めから終まで、深い注意を以て讀んで見るより外にしやうはない。併し、今はその時間がない。それ故、私は今そのエッセンスを摑んで、それを知らない人に——知つてゐる人にも、もう一遍——傳へようと思ふ。

舞臺監督の實際にすべき爲事は何と何か。又その任務はどういふ所にあるか。先づ、それをクレエグに訊ねて見よう。

クレエグは言ふ。舞臺監督は先づ脚本に忠實に從ふ事を誓はなければならない。彼の最初の爲事は脚本を通讀して、それから深い印象を受けなければならない。脚本を讀んでゐる内に、それが持つてゐる全體の色彩とリズムと動作とを見なければならない。それから、脚本を暫く閉ぢて、わきへ置い

て、自分の心の目の中で、その脚本の印象が呼び起した色彩を、丁度畫家がパレットの上でするやうに、いろいろに交ぜ合せて見るのである。それ故、もう一遍脚本を讀み直さうとする時は、自分の試みようとする容氣が、もう自分を取り卷いてゐるわけである。そこで、二度目に脚本を讀み終ると、前よりははつきりした印象が鮮明な間違ひのない證據を掴んでゐる事に氣がつくだらう。そして、あまり確實でなかつた印象が消滅してしまつてゐる事に氣がつくだらう。そこで、先づそのノオトを取る。先づ初めは、自分の頭にはひつて來た場面や思想を粗い色で暗示するのが好い。併し、これは少くとも脚本を十二遍ぐらゐ讀み返してから後にして貰ひたい。舞臺の構圖を畫家に一任するといふ事は、間違つた事で、これはどうしても舞臺監督の頭から出て來なければならない。Aといふ人が或脚本から受ける印象と、Bといふ人が同じ脚本から受ける印象とが、全く同じであるといふ事はあり得ないから、藝術といふものに「統一」といふものが必要である以上、總ては一途から出なければならない。併し、舞臺監督が、何も歴史的に精確なデザインをしたり、戸口や窓を一々細に書かなくても好いのである。舞臺監督は何よりも、先づ最初に、與へられた脚本の精神に最もよく調和すると考へた色を選んで、その他の色は調子を毀すものとして棄てゝしまはなければならない。それから、模型を作るなら作つて、その中に、門だとか、井戸だとか、露臺だとか、寢臺だとかを置いて見る。そして、その内の一つを構圖の中心として選ぶのである。それから、段々にこれへ脚本の中に書いてある

必要な物を加へて行くのである。それから、脚本に現れる人物を一つ一つ加へて行つて、段々に一人一人の一々の動きや一人一人の衣裳を考へて行くのである。この爲事を進めて行くには、十分注意をして少しでも間違ひをしないやうにしなければならない。さもないと、爲事が相當に進んでから、又前へ戻つて、始から遣り直さなければならない事になる。兎にも角にも、靜に、落ちついて、調和といふ事は絶えず忘れないで、全體の構圖を進め展げて行かなければならない。しかも、この構圖を進めて行く時に、唯目にのみ訴へて行つてはならない。目に訴へながら、同時に脚本の臺詞の調子や脚本の意義精神を考へながら進まなければならない。さて、一通りかう言つた準備が終ると、實際の爲事が始まる。

實際の爲事といふのは、背景畫家が大きなカンヷスに繪をかいたり、仕立屋が衣裳の裁縫にかかつたりする事である。さて、かういつた爲事も、舞臺監督たるものは、その見習の間に、一度や二度は實際に手がけて置く方が好いのである。よし、それをしないまでも、かういつた技術の理論だけには、十分通じて置く必要がある。それでないと、色々な部門の熟練した職工を指導して行く事が出來ない。

道具や衣裳の實際的作業が始まる時には、もう役者に役が振られてゐなければならない。役者は最初の稽古がある前に、一通り自分の臺詞を學んで置かなければならない。（クレエグは、ここで斷つてゐる。習慣に依ると、中々かうは行かないのであるが、自分の言ふ舞臺監督は是非そこまで遣らなけ

ればならないのだと。やがて、道具と衣裳が出來る。(これらが出來上がるまでにも、隨分興味のある骨の折れる爲事があるのだが、それは一々言はないと、クレェグは斷つてゐる)だが、道具が舞臺に飾られ、役者に衣裳が着せられても、まだまだ爲事の困難なのが殘つてゐる。

舞臺監督の最も興味ある爲事は、これから始まるのである。道具が飾られて、人物が衣裳をつけてゐる。睥睨すれば、自分の夢想した繪が自分の前に現れたのである。そこで、彼は用のない人間に舞臺をどいて貰つて、芝居の初めに出る人物だけ舞臺の上に殘す。それから、これらの人物とその場面とを照らす光の計畫に取り掛かるのである。勿論、これも實際の爲事は電氣の技師や職工がやるのであるが、そのやり方を示すのは舞臺監督の爲事である。苟も知力あり經驗のある舞臺監督なら、畫家に自分の意匠を傳へ、衣裳屋に自分の考案を示し得るやうに、舞臺照明に就いても特殊な手段を思ひつく筈である。苟くも「調和」といふ詞に意義を感ずる舞臺監督なら、どんな小さな事をも人手に一任する筈はないのである。

然らば、舞臺監督は何に導かれて舞臺照明を案出するか。勿論、衣裳と背景と、脚本の臺詞と、脚本の持つ意義とに導かれてそれをするのである。今まで總てこれらのものが相互に調和的に進んで來たのである。それ故、舞臺照明も亦これらのものと相互に調和的に進められなければならないのである。そして、その「調和」の鍵を握る者は、依然としてこの爲事を創めた舞臺監督の手になければな

らない。

さて、背景も衣裳も舞臺照明も定まつた。その次ぎに來るのが、最も興味ある部分である。卽ち、登場人物が總ての動きと臺詞廻しとに於いて取り扱ふ事である。

役者の臺詞廻しや動きを役者に一任しないといふ事は不思議に思はれるかも知れないが、この爲事の性質を一寸でも考へて見て貰ひたい。折角これまで總てが或統一を以て運んで來たものが、若し役者の勝手にした事でぶち毀されたらどうだらう。恐ろしい事ではないか。

勿論、役者が毀すと言つても、それは意識して毀すのではない。無意識に毀すのだ。無知である爲に毀すのだ。言ふまでもなく、役者の中には、この點に於いて正しい本能を持つてゐる者がある。併し、又それを全然持つてゐない者もある。併し、どんなにその本能が優れてゐる役者でも、舞臺監督の指導なしに、全體との調和を保つ事は出來ない。

たとひ第一流の役者でも、自分の本能や自分の理窟で動いたり芝居をしたりする事は出來ない。否、第一流の役者が、舞臺監督の指導に從ふ第一人者であらねばならない。なぜと言へば、第一流の役者は最も多くの場合、構圖の中心――情緒的意匠の中心點になるのであるから。

かう言ふと、舞臺監督は役者に向つて人形になれと要求してゐるやうに見えるかも知れないが、さう感ずるのは、自分の力に不安の念を抱いてゐる役者だけである。人形は飽くまでも人形で、それは

人形芝居にだけ用のあるものである。劇場は人形以上のものを必要とするのである。しかも、或種の役者は舞臺監督と自分達との關係に就いて、さういつた感じを持つのである。そして、絲でも引かれてゐるやうに思つて、侮辱を感ずるのである。

クレエグが舞臺監督の實際上の任務に就いて述べる所は、大略かうである。吾々日本の舞臺監督から見れば、事情の違ふ所もある。細部の叙述に不足な點もある。併し、總てはクレエグの言ふ通りであらう。何も彼もこれから出て來なければならない。何も彼も結構に考へればこれ以外には出ない。吾々日本の舞臺監督の金科玉條も、これより外には立てやうがない。

最後に、私はクレエグが舞臺監督と劇場内の他の人々との關係をどう說いたか、それを原文通り傳へてこの稿を終らうと思ふ。

舞臺監督。……軍艦の上の人達の關係を一瞬間考へて御覽なさい。さうすれば、私が考へてゐる劇場の中の人達の關係も分かるでせう。一體、軍艦で働いてゐるのはどういふ人達ですか。

好劇家。軍艦ですか。然様、先づ艦長がゐます、それから第一士官、第二士官、第一舵手、第二舵手、それから色々あつて、あとは水兵でせう。

舞臺監督。そこで、船の方向をきめるものは何ですか。

好劇家。舵です。
舞臺監督。さうです。それからまだ他に何かありますか。
好劇家。舵の輪を握る舵手です。
舞臺監督。まだ他に誰かゐませう。
好劇家。それは舵手を操縦する人間です。
舞臺監督。それは誰です。
好劇家。第一士官です。
舞臺監督。第一士官を操縦するのは誰ですか。
好劇家。艦長です。
舞臺監督。そこで、艦長から出て、或は艦長の名で出で、服從されない命令といふものがありませうか。
好劇家。ありません。
舞臺監督。では、その軍艦は艦長なしに、安全に航路を取る事が出來ませうか。
好劇家。先づ出來ますまい。
舞臺監督。では、水兵は運轉士に服從し、運轉士は第一士官に服從し、士官は艦長に服從するので

せうか。

好劇家。規則としては、さうです。

舞臺監督。心から服從するのでせうか。

好劇家。さうです。

舞臺監督。それが紀律と稱へられるものではないでせうか。

好劇家。さうです。

舞臺監督。そして、紀律――それの結果は何ですか。

好劇家。規則と道義に對する正しい心からの服從です。

舞臺監督。そして、その規則の第一條は服從でせう。さうではないですか。

好劇家。さうです。

舞臺監督。それで宜しい。そこで、何百人といふ人間がその中で働いてゐる劇場といふものが、多くの點で軍艦に似てゐる事、從つて管理といつたものを必要とする事は、直ぐあなたにお分かりでせう。そして、極めて些細な反抗の徴候でもが、忽ち全體の災害になる事が、直ぐお分かりでせう。海軍では、反抗が起る時に直ぐ分かりますが、劇場では中々分かりません。海軍では、艦長は一個の君主であり、その上一個の專制統治者である事が、豫めはつきりと間違はないやうに布告してありま

す。艦の上の反抗は體罰か禁錮か、極端な場合には、ピストルで始末する事になつてゐます。

好劇家。併し、あなたはまさか劇場でそんな事が出來ようと思つてゐるのではないでせうね。

舞臺監督。劇場は、軍艦と違つて、銃や砲は用ゐません、又戰爭をする爲に造られてもゐません。

併し、私のあなたにお示ししたい事は、紀律といふものが管理者或は艦長に對する、心からの、そして相手に依り頼むところの服從であるといふ事が劇場の中で理解されるまでは最上の成功は到底得られないといふ事です。

後、一役の者へ書拔を銘々に渡す事なり。」

大體に於いて、現今もこの通りである。併し、私の見るところでは、書拔方、道具方、小道具方などの存在が、この頃では、ひどく貧弱になつて來た。中でも、道具方の劇評などは、この頃殆ど見た事がない。併し、主だつた役者が、本讀の時に自分の意見を述べるといふやうな事は今ではない。その代り、主だつた役者は、本讀をする前に、大體の筋を聞いて知つてゐるか、或は自分で脚本を讀んでしまつてゐるのであつて、それがうるさい役者だと、實は本讀以前に散々「好な事」をしてゐるのだから、昔話にない。本讀の時に主な役者が熱心に聽いてゐないといふのも、實はこの本讀以前に脚本の筋を知つてゐる事から起つて來てゐるのである。「一幕一幕に手を打つ」といふ事は、今はしない。併し、本讀全體が終ると、手を打つといふ事は、今でもする。

「書拔」といふのは、一人一人の役者に、その役者の受け持つ役の臺詞だけを書き拔いて渡す事である。この「書拔」を渡された時が即ち役を受けとつた時で、それが本讀の濟んだ後で行はれるといふのも、昔に變りはない。但し、自分の臺詞だけが書いてあるこの「書拔」といふものが、段々この頃若い役者達に喜ばれなくなつて來た事は好い事である。現今では新作だと、印刷になつてゐるものは、大抵その原本を持つて稽古をする。さうでなくても、謄寫版で脚本全體の寫しを幾つか作らせて、主だ役者は、それを持つて稽古に立つやうにしてゐる。

「但し書抜の表紙に、立者は俳名を書く。その外は實名なり。所存ある幕は書き入れて、後より書抜を渡すなり。」

これは書抜に就いての細かい說明であるが、主だつた役者の書抜は、表紙に役者の名を書く時、俳名で書く（例へば左團次なら松蔦、菊五郎なら三朝と書く）といふ事も、詰まらない事だが、今でもやつてゐるやうである。「所存ある幕は云々」は、昔は本讀の時に、直しが出るので、それは直してから渡すといふ意味である。今でも書損などがあると、直して後から渡す事がある。

愈これからが稽古である——

「直ぐに稽古にかかる事もあり。本讀次第にて夜おそくなる時は、翌日稽古にかかるなり。筆役の者、正本を控えてゐて、その次は誰誰と言ひ、又仕打、出はひりのト書を讀む。その幕に出る役者、書抜を見て、銘銘の臺詞を言ひ合はするなり。道具付、衣裳付、小道具付、囃子付、皆狂言方より書き抜いて渡す。但し誂への鳴物あり、これは定めの外に囃子方と相談にて誂へるなり。その外、大小道具にも仕掛物あり。衣裳にも早拵へ、こはぜ懸、引拔物など皆作者掛け合ひて、衣裳方へ誂へるなり。淨瑠璃の文句、獨吟のめりやす、狂言作者より作り渡す。長唄、所作の文句は囃子町の立三味線これを作る。然れども、狂言にかかりたる所作、又は拍子舞等は作者これを作る。淨瑠璃連中來りて語る。淨瑠璃に出る役者、振付、作者これを聞く。振付は振を拵へて役者へ敎へる。所作事も同樣なり。殺

陣は中役者の内に殺陣師（たてし）といふものありて、立物同士たてにても、或は四人詰六人詰の仕のぎの殺陣にても、拵へて立物へ渡すなり。但し、太刀打、ひき詰、烈しき手合、或は摑み合、その外種々なるも鋭なるも、望み次第拵へるなり。依つて、頭になる立者より、四人詰六人詰にても[illegible]など拵へて出す事なり。又道善の所作、或は大所作、出囃子にてもする時は、着付の表を座上下を囃子の人数へ、シテの役者より拵へ遣すなり。」

これも大體今日と變りがない。作者に脚本を見せて貰つて、役者達が各自の書抜を讀み合せるのである。稽古を休む役者があると（西洋では無法なことらしいが、日本ではこれが平氣で行はれる）そこは作者が代つて讀むのである。それで、この期間の稽古を普通「讀み合せ」と稱してゐる。

この間に、狂言方が小道具や衣裳の「附帳」を出す事も、今も昔に變りがない。「附帳」といふのはその芝居に入用な衣裳や小道具を列記したもので、それをそれぞれの係に渡すのである。大道具の略圖も、古いものだと、狂言方が書いて渡すのであるが、これは普通「道具帳」と稱してゐる。

振をつける振附、立ち廻りの型を拵へる立師、これらも依然として存在してゐる。併し、これらの人達は、多く時代に遅れてゐるので、この頃では、新作でもあると、役者自身が振をつけたり、立ち廻りを作つたりする。昔は振附や立師の權威があつたが、今ではもう地に墮ちてしまつてゐるのである。

一投これより立稽古といふになる。これまでは坐りて臺詞ばかりを言ひ合せ、立稽古には舞臺の座並にして、思入も仕打も殺陣もするなり。又その次に付立といふ時は、一人に衣裳は何、小道具は何、出はひりの鳴物は何と、作者正本を控えて言ふ。衣裳方、小道具方手帳を以てこれを付け立て、その役役へ好みを聞き合するなり。鳴物も囃子町の頭附け立てるなり。この時より狂言方にて拍子木を入れるなり。」

「立稽古」の事は今でも「立稽古」と言つてゐる。役者が書抜を離れて　即ち、臺詞を暗誦しながら　立つて、動きをつけて、稽古をするのである。但し、立ち廻りの稽古の時だけは、立者の役者は側で見てゐて、自分の役を立師或は自分の弟子に代つてさせるのが普通のやうである。

その次ぎに來る「付立」と言ふのが、今日では少し意味が違ふやうである。今日言ふ「付立」は主に囃子鳴物に關してゐる。即ち、囃子頭が、帳面を控えてゐて、その方の註文を聞いて覺え書をするのである。一部の囃子方を連れて來て、これではどうだ、あれではどうだと、いろいろ演奏して、役者に聞かせてから定めるのが普通のやうである。尤も、衣裳や小道具も、主立つた役者の物や、むつかしい物は、この時分に一應持つて來て、役者達に見せるやうである。併し、作者が一一衣裳や小道具を讀み立てるやうな事は、今日ではない。

「さて、この次に總浚ひなり。これは初日の前日にて、稽古皆揃ひての事なり。明日舞臺にてする通

り、鳴物も入れ、調子も張つて、唯鬘をかけぬと衣裳を着ざると、小道具を持たぬばかりなり。舞臺にて書く物は、筆役の者書いて出す。又仕掛の小道具は、取り寄せて、して見る事もあり。暫、對面朝比奈、その外長きつらねなどは、獨りにても、掛合にても、別に稽古して、惣淩ひの時は言はぬ事なり。」

現今も、大體この通りである。唯この頃では、稽古の日數が少いので、前の「付立」とこの「惣淩ひ」とを一緒にやつてしまふ事がある。そして、これを略して「付惣」と言つてゐる。

「調子を張つて」とあるのは、役者の臺詞の事である。役者が本イキで、舞臺でやるやうに聲の調子を張つて、臺詞を言ふ事である。これは大變好い事であるのに、現今では更に行はれてゐない。稽古に、大きな聲を出すのは素人臭いやうな氣がするのであらう。大抵の役者は口の中でもぐもぐ臺詞を言つてゐるやうである。

稽古で、今の昔に違ふのは、それが惣淩ひに終らない事である。現今では、惣淩ひの後に舞臺稽古といふものがあつて、その翌日、或は——翌日は大道具のダメなどを直す爲に休んで——その翌々日が初日になるのである。舞臺稽古では、何と言つても帝劇のが一番理想的である。ここでは、大道具を飾り、小道具を用ゐ、役者は衣裳をつけ、顏の拵へをして、實際舞臺でやる通りにやつて見るのである。他の劇場の舞臺稽古は大抵大道具を飾るだけで、役者はそこで「惣淩ひ」をもう一遍繰り返す

だけの事である。但し、さういつた劇場でも、この頃は、新作になると、役者が扮装してやつて見る事もある。最近で言へば、新富座の「裏切」などが、さうであつた。

勿論、以上に述べたのは、日本の普通の商業的劇場の稽古の概観である。流石に新運動を標榜する劇団となると――よし、それが職業的俳優の集まりであつても――稽古の様子が大分違つて来る。併し、大体といふものがある、平素の習慣がある。違ふと言つても實は五十歩百歩なのである。

日本の芝居の稽古の爲方を玄人らしいとすれば、西洋の芝居の稽古の爲方は極めて素人らしい。第一、日本では稽古の日数の長いのを恥とするが、西洋では、それの長いのを誇りとする。舞臺監督といふ主權者がゐて、役者の一挙一動がそれに指揮せられるといふ事も日本の従来の役者から見たら、素人らしい感じがするであらう。

現今では、日本にも舞臺監督といふ者――少くとも舞臺監督と稱する者――が幾人か出て来た。所謂新劇団には大抵これが一人ゐて總ての指揮をする。普通の商業的興行でも、或作に限つて、舞臺監督の名が見られるやうになつた。併し、それはまだ眞に役者たる者で、興行師からに役者と同格にまへ取り扱はれてゐないのである。

ところが西洋では舞臺監督が先づ最初に在つて、それから總ての事が出發するのである。如何なる芝居の稽古も――たとひそれが素人の芝居であつても――舞臺監督なしには行はれないのである、

の本讀が濟むと、役者達にそれぞれに其の役を割り當てると、直ぐに所作の稽古を始める。稽古は、日本のやうに、いつまでも坐つて「讀み合せ」ばかりしてゐないで、成るべく早く立つやうにする。臺詞が覺えられなければ、本を持つてでも、立たせるやうにする。そして、成るべく初めから舞臺で稽古をさせる。西洋では、日本のやうに、舞臺で道具を作るやうな事はないから、大抵は大道具の製作場の方に持つてゐるから、芝居の稽古の時は、舞臺はいつでも明いてゐるのである。萬一、舞臺の使へない場合は、舞臺の廣さと同じ廣さを持つた部屋を探して、そこで稽古をする。稽古の場所が大き過ぎたり、小さ過ぎたりすると、役者が實際の舞臺を踏んだ時に困るからである。

必要な小道具は、出來るだけ、最初から稽古に使ふやうにする。これも、實演の場合と殆ど同じ狀態の元に、役者を馴らす爲である。

脚本が出版せられてゐる場合は、本を一冊宛役者に渡して、所謂「書拔」はしない。併し、脚本の性質及び稽古に就いては、舞臺監督が必ず一應の説明をする。

臺詞を拔いたり、普通これを（三言）と言ふ、直したりする事は西洋にもある。併し、これは必ず舞臺監督のする事であつて、役者が自分の勝手にしてはならない事になつてゐる。さういふ場合には舞臺監督は自分の臺本と役者の持つてゐる脚本とをよく讀み比べて一言一句も違はないやうにして置

くのである。

脚本が出版せられてゐない場合は、日本で言ふ「書抜」を作る。但し、自分の臺詞の前に來る臺詞の詞尻（これを西洋では Cue と言ふ）勿論、「ト」書なども洩れなく書き入れるのである。この場合に「本讀」(general reading) の必要であることは、論を待たない。

大抵の場合、西洋では一度「讀み合せ」をすると、直ぐもうその明くる日は、舞臺監督が動きをつける。長い物だと、一幕宛段々に動きをつけて行く。一幕物だと、大抵は一日で動きをつけてしまふ。

さて、その「動きをつける」順序であるが、それを西洋ではどういふ風にやつてゐるか、實例に依つて、先づそれを說いて見よう。

オスカア・ワイルドの喜劇に「アアネスト（眞面目）である事の必要」といふのがある。比較的やさしい作として、先づ、それの序幕の最初の部分　　時間で言ふと、ほんの二三分間のところ　　を、西洋の稽古だと、どういふ風に動きをつけて行くか、考へて見よう。

先づ、脚本の本文を抄出する。

舞臺――ハアフムウン・ストリイトなるアルジヤアノンの住居のモオニング・ルウム。部屋は贅澤な美術的な家具で飾られてゐる。ピアノの音が隣の部屋から聞えて來る。

（レエンは卓の上に午後の茶の用意をしてゐる。音樂がやむと、アルジヤアノンがはひつて來る）
アルジヤアノン。レエン、おれが何か彈いてゐたか聞いたか。
レエン。失禮に當ると思つて、伺ひませんでした。
アルジヤアノン。それは惜しい事をした。おれの彈き方は正確ぢやない――正確に彈くといふだけの事なら、誰にでも出來る――だが、おれの彈き方には、非常な表情がある。他のものは兎に角、ピアノでは、情緒がおれのフォルテだ。科學は生活の爲に取つて置けば好いのだ。
レエン。如何にも然樣で。
アルジヤアノン。ところで、生活の科學で思ひ出したが、お前、レデイ、ブラツクネルの爲に胡瓜のサンドヰツチを拵へて置いたか。
レエン。はい、拵へてございます。（盆にのせたそれを、アルジヤアノンに手渡しする）
アルジヤアノン。（一通り調べて、その内二つ取つて、長椅子に腰をおろす）おう、さう言へば、お前の帳面で知つたんだが、木曜日の晩、シヨォアマン卿とワアジング君が、ここへ來て食事をした時、シヤンパンが八本入つたさうだな。
レエン。然樣でございます。八本の上に、小壜が一本でございます。
アルジヤアノン。一體、獨り者の家だといふと、きつと召使がシヤンパンを飲むのはどういふ譯だ

らう。おれは唯參考の爲に訊くのだが。
レエン。それはお酒が上等だからでございます。御夫婦のお宅には、決して上等のお酒はないものでございます。
アルジヤアノン。おや、おや。結婚といふものは、そんなに恐ろしいものかな。
レエン。いえ、中々愉快なものらしいです。尤もわたくしは今日までに、まだその方の經驗は、ほんの僅しか致しませんが。わたくしはまだ一度しか結婚した事がないのでございます。實は、わたくしと或若い女との間の誤解が元でさうなつたのですが。
アルジヤアノン。(退屈さうに)お前の家庭の話を聞いたところで、大して面白くもあるまいな。
レエン。それは少しも面白くはございません。自分だつて決して面白いと思つた事はございません。
アルジヤアノン。そりやあさうだらうとも。では、もう宜しい。有難う。
レエン。恐れ入ります。(レエン、退場)
アルジヤアノン。レエンの結婚に關する考へは、少し漠然としてゐるやうだ。一體、下層社會の者が吾々に好い例を見せてくれないなら、彼等に存在の理由はないのだ。彼等は一つの階級として、道德的な責任觀念といふものを全然持つてゐないものと見える。(レエン登場)
レエン。アアネスト・ワアジング樣が入らつしやいました。(ジヤツク、登場。レエン。退場)

アルジヤアノン。どうしたい、アアネスト。何と思つて、町へやつて來た。

ジヤツク。愉快を求めにさ。何處へ行くんだつて、外に用はないよ。相變らず、食べてるね。アルジイ。

アルジヤアノン。（固苦しく）五時に何か輕い物を食べるのは、上流社會の習慣だからね。一體、木曜日以來、君は何處にゐたのだ。

ジヤツク。（長椅子に腰をおろしながら）田舍にゐたさ。

アルジヤアノン。田舍で何をしてゐたのだ。

ジヤツク。（手袋を取りながら）町にゐれば、自分を樂しませるのだ。田舍にゐれば、人を樂しませるのだ。とても堪らないよ。

アルジヤアノン。どんな人間を樂しませるのだい。

ジヤツク。（活潑に）近所の者さ。近所の者さ。

アルジヤアノン。シユロツプシアにも、好い相手があるのかい。

ジヤツク。とても堪らない奴等さ。おれは口も利いた事はない。

アルジヤアノン。さぞ十分に、君はその手合を樂ませてやる事だらうよ。（卓の方へ行つて、サンドヰツチを取る）時に、シユロツプシアは君の國なのかい。さうぢやないのかい。

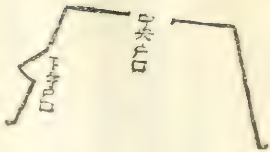
ジャック。え、シュロツプシアか。勿論だ。おや、なんだつて、こんなにコップが澤山出てるんだい。なんだつて、こんな贅澤をするんだい。一體、誰が茶に來るのだ。

先づ、ここまでとする。

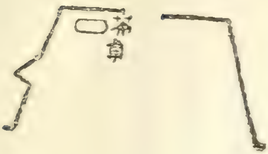
そこで、先づ最初に注意すべき事は「ト」書が十分でないといふ事である。舞臺となるべきモオニング、ルウムに就いては、それかハアフムウン・ストリイトのアルジャアノン・モンクリエフの住居である事と、それから「贅澤な美術的な家具で飾られてゐる」事とだけしか分かつてゐない。その次きに來る「ト」書　「レエンは卓の上に茶の用意をしてゐる――」で、その部屋に茶器の乘つた茶卓のある事が分かる。そこで、吾々は、續いて起る對話と、書いてなくても分かる動作と、ごく簡單に書いてある動作とを頼りにして、人物の出入や、家具や、芝居の進むに連れて入用になつて來る小道具などに就いての手掛りを得なければならない。勿論、豫め脚本全體を通讀して、さういつた總ての事を心得て置くのは、舞臺監督の爲事である。そこで、どういふ風にして、それが爲されるか、どういふ風にして、芝居の最初の部分の「動き」が附けられるか、それを述べて見よう。

先づ、この部屋には、明かに少くとも二つの戸口がある。一つは玄關へ通ずる戸口で、――これは中央の奥にある――もう一つの戸口は、下手の眞ん中邊にある。これを圖解すると――(第一圖參照)

第一圖



第二圖

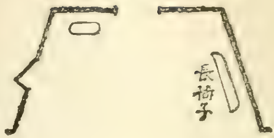


アルジヤアノンのはひつて來る前に、召使のレエンが、茶の用意をしてゐる。その卓は何處にあるのだらう。あとになつて、初めに選んだ位置を變へなければならない場合が隨分あるものだが試みに、それを下手の奥へ置いて見よう――（第二圖參照）

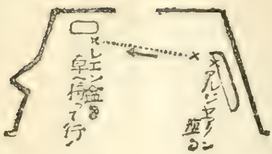
この邊に置けば、先づ役者の邪魔になる氣遣ひはない。それにかうして置けば、外に置かなければならない家具の、長椅子と同じ側の位置になる憂もあるまい。卓と長椅子と戸口とが、舞臺の同じ側に集まつてしまふと、人物が一方へばかり堅まつてしまふだらう。これからの動作の大部分は、それらの周圍で行はれるのだから。

幕の上がる時、それから、幕が上つて暫くの間、レエンは茶器を扱ふのに忙しい。やがて、ピアノの音が、下手の舞臺の後から聞えて來る。ピアノの音が止むと、直ぐアルジヤアノンがはひつて來る。アルジヤアノンは明かに特に用事があつてこの部屋へはひつて來たわけではないのだから、レエンの方を向いて、舞臺の中央に立つだらう。そこで、レエンは自分の爲事をやめて、恭しく主人の間に答

第三圖



第四圖



へる事になるのである。アルジヤアノンが、「ところで、生活の科學で思ひ出したが、お前、レヂイ、ブラツクネルの爲に胡瓜のサンドヰツチを拵へて置いたかい。」といふ臺詞を言ふ時、卓の方を見るのは極めて自然な事である。或は一歩その方へ進んでも好い位である。そこで、レエンは卓の側へ寄つて、サンドヰツチの乘つてゐる盆をとつて、それをアルジヤアノンに渡す。そこには「盆にのせたそれを、アルジヤアノンに手渡しする」といふより外に「ト」書はない。他の科は對話の意味から出て來るのである。そこで、アルジヤアノンは「一通り調べて、その内二つ取つて、長椅子に腰をおろす」

ここに始めて、長椅子といふものが出て來る。勿論、舞臺監督の稽古臺帳（prompt copy 或は prompt book といふ）には、豫め精確明瞭に總ての家具の位置が記してなければならないのだが、一通り順序を示す爲に、さつきの圖解を基にして、これに長椅子の位置を書き足して見ると――（第三圖參照）

そこで、盆に就いてはなんにも指定がないが、卓上に「卓の方へ行つて、サンドヰッチを取る」といふ「ト」書があるので、レエンがもう一遍盆をその卓へ持ち戻る事が推定出來るのである。そして、疑ひもなく、レエンがその科をするのは、アルジヤアノンが長椅子へ坐る間なのである。この舞臺指定は、次のやうに、舞臺監督の稽古臺本にも、レエンをやる役者の臺本にも、書き入れらるべきである——（第四圖參照）

レエンがこの科を終ると同時に、「或はそれが終らない内でも好い」アルジヤアノンは又言を始める。レエンは振り向いて、主人の言ふ事を聞く。レエンは卓と長椅子との間に立つわけであるが、その位置は主人に對して敬意を失はない程度に距離を置かなければならない。

さて、次ぎに起る動作は、アルジヤアノンが、「では、もう宜しい。行給う」と言ふと、レエンが、「恐れ入ります。」と言つて、出て行く件である。さて、このレエンの出て行く戸口であるが、これが脚本には明示してない。下手の戸口へははひるのであらうか。さうらしくも考へられるが、或は召使の部屋へ通ずる戸口が、もう一つ上手の方にあるのではなからうか。併し、アルジヤアノンがピアノを彈いてゐた下手の部屋が召使の部屋に、必ずしも續いてゐないとは言へない。又レエンが何處へ行くにしても、下手の部屋を通つて行けないには限らない。だが、この場合としては、アルジヤアノンが獨白を言つてゐる間に、玄關の方にベルの音のするのを聞いた心で、正面の戸口から出て行く方が、あ

とで、アアネスト・ヴァジング様が入らつしやいました」と言ひながら、もう一度出て来るのにも、都合が好くはあるまいか。

やがて、ジヤツク（アアネスト・ヴァジング）が正面の戸口から出て来る。「ト」書は別にないがアルジヤナンが椅子を立つて、友達を迎へて、これと握手する位の事は、無論あるべきである。

さて、ここで、又「ト」書では分からない事が出て来る。それは、ジヤツクが、手袋を取る、といふ件である。勿論、ジヤツクは帽子を持つてゐる。恐らく外套も着てゐるだらう。帽子は手に持つてはひつて来るとして、外套はまだ着た儘に違ひない。手袋は「ト」書に依つて見ても、はめた儘である。そこで、レエンは、出て行く前に、きつとジヤツクの帽子を受け取つて、ジヤツクが外套を脱ぐのに手を貸して、それを帽子と一緒に持つて出て行くに違ひない。それから、二人が握手をする時になつて――（握手をするとしたら）――ジヤツクは手袋を取るに違ひない。

「相變らず食べてゐるね、アルジイ」といふジヤツクの台詞で、この時アルジヤナンが片方の手にサンドヰツチを持つてゐる事が分かる。

それから、アルジヤナンが坐る。この時、ジヤツクも一緒に坐るのが、脚本作者の意志であつたら、さう書いたに違ひないが、さう書いてないから、ジヤツクは立つてゐる事にする。さて、その次ぎに、ジヤツクが「手袋を取りながら」といふ「ト」書が来る。そこで、どうしたら好いかと思ふと、

ジャックを卓の側まで歩かせて、その上に手紙を置かせる事にすれば好い。

やがて、アルミヤナアンが、卓の方へ行つて、サンドヰッチを取る。そこで、卓の側に立つた儘、それを食べる。これがジャックの注意を引いて、晩餐の支度だなと思はせる事になる。

やがて、アルミヤナアンが、「時に、シュロップシアは君の國なのかい。さうぢやないのかい。」と言ふ。併し、ジャックは卓の上の御馳走に氣を取られてゐて、相手の言つた事を聞き外す。「ええ、シュロップシアか。何故だ。」云々の臺詞になる。この時、ジャックが未だ卓の側に立たなければならないのは、勿論の事である。

先づ、ざつと、こんな風にして、動きを附けて行くのである。それ故、或場合には、後戻りをして考へ直したり、一度つけた科を又取つてしまつたりする必要が起つて來る。なぜと言へば、普通手にはひる脚本は、舞臺監督の持つ稽古臺帳式には書いてないからである。それ故、一つの稽古臺帳を拵へ上げるには、可なり時間が掛かるのである。先づ最初に、舞臺監督が脚本を通讀して、ざつとした動作のプランを立てる。併し、細かい事は、役者を立たせて稽古をして見なければ、實際分かつて來ないのである。さうなつて來て、始めて役者の藝も完全になれば、稽古臺帳も完全に整つて來るのである。

西洋の近代の脚本には、どうかすると、「ト」書が丁寧過ぎて困るのがある。例へば、バアナアド・ショォの脚本などがそれである。ショォの「ト」書は、舞臺監督の爲や、小道具の爲や、大道具の爲や、役者の爲ばかりでなく、脚本の讀者の爲に書かれてゐるのである。彼の「ト」書は暗示に富んでゐるから、その内の人物に扮する役者は繰り返し繰り返しそれを讀み且研究すべきであるが、舞臺監督の立場から見ると隨分餘計な事が多い。例へば「ユウ、ネワア、カン、テル」の序幕の初めの「ト」書を見ると、「一千八百九十六年の或天氣の好い八月の朝、或歯醫者の手術室で起つた事」だとしてあるが、この「一千八百九十六年」とはつきり指定された年代が、舞臺監督にとつては、どうにもならない事なのである。だから、かういふ「ト」書を扱ふ時は、その文學的な、又情調的な要素から、器械的な要素だけを引き抜いて考へなければならないのである。

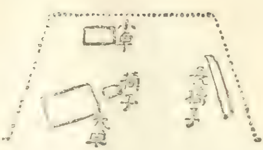
さて、以上は舞臺監督の立場から見た西洋の芝居の大體の稽古の爲方であるが、そんなら、役者の方はどうするかと言ふと、例へば次のやうな舞臺で――(第五圖參照)

長椅子の前に立つてゐるAといふ役者が、小卓の方へ歩いて行きながら、「もう俺は我慢が出來ない。」と言ふのだすると、役者は、この臺詞の後へ何か記號をつけて置いて、臺詞書の餘白へ、次のやうな圖をかいて置く――(第六圖參照)

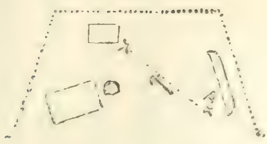
かうして置けば、Aが長椅子を離れて、舞臺の奥へ行つて、小卓の上手に立つ事が、はつきりと分

かるから、記號のつけてある臺詞を言ふ時は、厭でも應でもこの動作をしなければならないし、この動作をする時は、厭でも應でも記號のつけてある臺詞を言はなければならない事になる。一寸見ると、如何にもまだるつこい素人臭い事のやうであるが、かういふ風にして行けば、臺詞といふものと科といふものが決して離れないから、片方を知つてゐて片方を忘れるといふやうな危險がない。

かういふ風にして、一通り或脚本の序幕の荒削りが濟むと、今度は二幕目を同じやうに遣る。最後の幕までそれが濟むと、序幕からもう一遍丁寧に稽古を爲直す。科の細かい部分や、群集の取扱方や、臺詞廻しや、殊に解釋の誤りやなどが、注意深く考へられる。勿論最初の稽古の荒削りな科の一部が變更される場合もある。或は科を附加される場合もある。殊に、人物の出入は、それが滑かに行くまで、幾度も幾度も繰り返して稽古されなければならない。舞臺の上の位置の轉換、人と人との擦れ違ひやうなどは、いくら稽古をしても、決して足りるといふ事はない。



第五圖


第六圖

からして、先づ序幕だけの稽古を十日ぐらゐ遣る。その間にも、少くとも三回は、終の幕まで通して稽古をする。それから、二幕目、三幕目と、順々に同じやうに丁寧に稽古をする。それが濟むと、今度は脚本全體を通しての稽古を又幾回か重ねる。勿論、その間にも、二三人の短い色々な場面を、關係の役者だけで、別に稽古をさせる。

この、通し稽古を重ねるといふ事が、役者にとつても、舞臺監督にとつても、値打があるのは、言ふまでもない。役者はこれに依つて、脚本全體を通してやる事に馴れて來るわけであるし、舞臺監督はこれに依つて、脚本全體の演出効果を判斷する事が出來るからである。

からして、西洋では、一つの芝居の稽古を、一日七時間から八時間やるとして、四週間から五週間は續けるのである。それから、愈初日の前の晩に、舞臺稽古をやるのであるが、これは何から何まで、初日にやる通りをやつて見るので、大道具、小道具、舞臺照明は勿論、役者の衣裳から顏のこしらへまで、すつかり遣らせて見るのである。演技は始から終まで、成るべく「待つた」なしに續けさせる。それでも、役者があんまり間違つた事をすれば、中止を命ぜられる事がある。併し、稽古がここまで來て、臺詞を直したり、科を變へたりする事は先づ絶無だと言つて好い。

舞臺監督はからして、全體の効果を見る。人物の配置、照明の良否、殊に演技のテムポオ(速度)に注意する。

役者の舞臺稽古の外に、舞臺手傳と舞臺照明だけの稽古をする事もある。これは舞臺の後で働く者だけの爲にやるので、一幕一幕、道具を飾り變へて、出道具は勿論、光線の變化まで、初日にやる通りにやつて見るのである。舞臺監督は臺帳を手に持つてゐて、何から何まで注文して置いた通りにやらせて見るのである。

さて、現今名のある日本の役者なり舞臺監督なりが、實際どういふ稽古の爲方をしてゐるか、それは芝居の初日前後の新聞や毎月出る演劇雜誌に煩さい程書かれてゐる事だから、今さら珍しさうに說くでもあるまい。そこで、私は西洋の有名な舞臺監督が、どういふ稽古の爲方をしてゐるか、その輪廓だけでも傳へたいと思ふ。

先づ第一が亞米利加で有名なデヰツド・ベラスコオである。ベラスコオの稽古の爲方は彼自身の著である「樂屋を通して見た劇場」に詳しく記載されてゐるので、甚だ都合が好い。

今それを摘要させて貰ふと――

ベラスコオは或戯曲を採用する事にきめると、先づ自分の頭の中にざつとした舞臺面を作る。それから極荒いスケッチを自分で書く。それから、舞臺裝置者を何もない舞臺の前へ連れて行つて、戯曲の內容を說明しながら、人物の出はいりを詳しく說いて聞かせる。しかも、これを四遍も五遍もやる。それから、自分の書いたスケッチを渡して、一應下圖を書かせて見る。それを幾度も直す。それに一

週間か、どうかすると一月はかかる。愈設計の下圖がきまると、模型舞臺を作らせる。

その次ぎにやるのが、舞臺照明の設計で、これも初めは電氣係を空虚な舞臺の前へ幾度も連れて行つて、戯曲の内容から色彩と光線との關係變化を詳しく說明する。それから一通り設計を作らせて見て、模型舞臺について色と光との關係をいろいろに試驗させて見る。

各大道具が實際の道具の製作に取りかかると、今度はその戯曲に使ふ音樂の準備をする。それから衣裳を調へるといふ順序になるのであるが、ベラスコオは稽古にかかつてから一週間經たなければ、衣裳の註文を出さないのが常である。それはその芝居へ出る役者に就いてしつかりした物が摑めるまでは、衣裳の註文もしつかりした事が言へないからだと、ベラスコオは言つてゐる。

さて、凡そこれだけの準備を整へてから、ベラスコオは、上場脚本に適應した役者を狩り集めにかかるのである。

稽古は凡そ六週間やるのであるが、その順序はかうである。先ず第一に雇ひ入れた役者を一堂に集めて、ベラスコオ自身と役者達との關係をも計り、役者同志お互の關係をも計るのである。それから、模型舞臺に就いて、一應豫備知識を與へて置く。それから、劇場以外でも上場脚本に就いての會議をしない事、共同事業の精神を忘れてはならぬ事、役の價値を自己の好みで判斷しないで、その役の許す技藝の範圍で判斷する事。決して自己自身であつてはならぬ事などを申渡す。

讀合が濟むと、やはりベラスコオが自身で本讀をする。本讀は晝から夜まで休みなしにやる。それが濟むと、始めて役を渡す。

一通り、さういつた儀式が濟むと、別室で食事を出す。食事が濟むと、又直ぐ稽古に掛る。今度は役者が一人一人自分の臺詞を讀むのである。そして、その間に、タイピストの誤りを訂したり、理解しにくい所を說明したり、外國語が出て來ると、豫め雇つて置いた教師に、直ぐそこで發音を教へさせたりするのである。

さうして、一通り讀み合せが濟むと、暫くみんなを休ませて、第一幕位の稽古をさせて、そしてその日は散會するのである。

その明くる日からが、ほんとの稽古で、大抵毎日朝の十時半から始める。勿論、役者はまだ臺詞を覺えてゐないから、脚本を手にして自分自分の臺詞を讀むのであるが、その間に段々自分の役もはつきり分かつて來れば、他の役も段々はつきり分かつて來るのである。ベラスコオは、役者達にその讀み合せをさせながら、一人一人の役者の何處に價値があるか何處に缺點があるかを注意して研究する。そして、その役者を舞臺に載せた場合、どうしたら好いかを考へる。

ベラスコオは又、この最初の一週間の間に、前に氣のつかなかつた脚本の缺點に注意して、それを書き變へたり、置き變へたりする。

さて、これからがベラスコオの稽古の爲方に特色のあるところである。ベラスコオは讀み合せが十分に濟んで、役者達が自分自分の役に就いても、脚本全體に就いても、はつきりした理解が出來たと思ふと、一時役者を離れるのである。卽ち、最初の立稽古（これは舞臺の上でやる）は監督助手に一任して、自分は一切見ない事にするのである。

勿論、助監督は脚本の研究もしてゐれば、讀み合せにも始終立ち合つてゐるし、大體ベラスコオの目ざしてゐる事は知つてゐるのである。ベラスコオが、最初の立稽古に立ち合はないのは、若し彼がそこにゐると、役者が固くなつて、一から十まで彼に教を仰がうとするからである。

ベラスコオは助監督に警告して、決してこつちから何かを與へてはならぬ、總てを向うから與へさせなければならぬ、と言ふのが常である。かうして、ベラスコオは、役者達に最初の端緒を自分で開かせるのである、自分の智慧を絞らせるのである。かうして役者達に、自分でしようと思ふ事は自分で出來るといふ自信を持たせるのである。そして、この自信から工夫が生れて來るのだと、ベラスコオは信じてゐるのである。

役者にこの自信を得させて置いてから、ベラスコオは再び元の指揮者に歸る。そして、愈熱心に働き出す。さて、これから最も苦しい爲事が始まるのである。或場合には、十二時間も立て續けに稽古をして、その間一刻も役者を舞臺からおろさない。或場合には、たつた一行の臺詞を十九遍も言ひ直

させる。そして、それに伴ふ科を幾度も幾度もやり直させる。

併し、ベラスコオは役者が自分の思ひ通りにならないからと言つて、決してどなりつけたりなどはしない。彼は巧に役者の想像力に訴へるのが何よりの方法だと信じてゐる。それ故、目つきで知らせるか、一寸した手つきをして見せる位なものである。そして、その方が長談議をしたり叱つたりするより結果が好いと信じてゐるのである。

それから又、ベラスコオはこの稽古の間に、銘銘の役者が持つてゐる特質に注意する。或役者は同じ臺詞を言ふ場合でも、立つて言ふよりは坐つて言ふ方が効果がある。或役者は同じ動作をするのでも、上手でやる時よりは下手でやる方が好い。正面を切る時と見物に横を見せる時とで、まるで効果の違ふ役者がある。さういつたやうな細かい事に注意して、一人一人の役者に、十分その特質を利用させるやうにするのである。

かうして、一幕一幕の稽古を各一週間から十日間やるのである。その間にも、ベラスコオは、決して役者に無理に臺詞を覺えさせようとはしないのである。役がしつかり飲み込めて來て、役の中へ自分がすつかり溶けてはひる事が出來れば、ひとりでに臺詞も間違ひなしに、しかも自由に言ふ事が出來るやうになると信じてゐるのである。

この邊へ來て、又脚本に直しを入れる。重過ぎるところは輕くするし、陰欝過ぎると思ふところ

は、多少陽氣にする。殊に、科の上には細密な注意を拂つて、少しでも舞臺に弛緩味の起らぬやうにする。

稽古が進むに連れて、舞臺照明の最初の設計にも變動が生じて來るのは免れない。或場合には臺詞の力を强めるのに、役者の力を借らずに、光の力を借りなければならない場合も起つて來る。

さて、これまでの稽古は始終空虚な舞臺でやつて來たのであるが、この邊へ來て、始めて舞臺へ道具を置いて稽古をして見るのである。尤も、道具を置くと言つても、本當の道具ではない。小道具も大道具も總て間に合せの在り物でやるのである。

さうして、先づ一幕一幕稽古をする。一つの幕が完全に滑かに行かなければ、決して次ぎの幕へは進まないのである。

やがて、やはり間に合せの道具で、序幕から大詰までを、始めて續けてやつて見る日が來る。もうここまで來ると、ベラスコオも餘程氣が樂になる。もう訓練が十分に附いてゐるので、役者も子供の時習つた詞でも言ふやうに、すらすら臺詞を言ふやうになつてゐるからである。

最初の本讀以來、かうして段々稽古の固まる間に、舞臺の爲の他の準備が整へられる。即ち、大道具は工場で道具を作る。繪師は爲事場でそれを塗る。電氣の技師は照明効果の爲にいろいろな附屬品を作る。小道具は必要なものを拵へたり買つて來たりする。衣裳屋や鬘師もそれぞれ命ぜられたものを

準備する。一通りそれらのものが揃ふと、ベラスコオは命令を出して、總てのものを舞臺の上へ持つて來させる。そして、一々檢査する。三四日の間、舞臺は引越をして來たばかりの家のやうに混雜する。

大道具が飾られ、小道具が置かれると、ベラスコオは手帳を持つて、隅から隅まで見て廻る。そして、色彩調和の上に缺點を探し出したり、そこに住む人物の性格に合致しない箇所を見つけたりする。さうして、又幾多の改善が加へられた後、舞臺が滿足に出來上がると、讀書室から役者達を連れて來て、その戲曲に於いて彼等の棲息すべき場景とその周圍とを見せる。

さて、愈完全に舞臺の設備せられた稽古が來る。ここへ來ると、今まで空虛な舞臺で稽古をしてゐた時分とは、餘程事情が違つて來る。なぜと言へば、空舞臺で稽古をしてゐる時分には、役者の演技の都合で舞臺設備の設計を變へる場合もあり得るが、かうして種々な方面から研究に研究を重ねた揚句作り上げられた舞臺にあつては、役者が舞臺に適應して行くより外に道がないからである。そこで、道具に依つて、役者の位置を變へる場合がある。小道具の位置に依つて、新しい科の殖えて來る場合がある。

かうして、總ての小さい缺點が除かれると、ベラスコオは始めて一日の狂言をやつて見させる。この場合、彼は役者の演技その者を見ようとするのではなくて、劇その者を見ようとするのである。この場合、ベラスコオは速記者を自分の側に置いて、自分の氣に入らないところを書き取らせて置く。そ

して芝居を途中で止めさせたり、役者の感興を妨げたりはしない。

それから、更に丸一日を潰して、衣裳調べを細部に亙つてする。それに依つて又細かい買物が殖えて來る。その時間を利用して、ベラスコオは舞臺照明の最後の修整をする。この試驗が、どうかすると一日一晩かかる。どうしてこんなに度々電氣の事を注意するのかと言ふと、言ふまでもなく、舞臺の光の調節は俳優の運動の調節と、同じ程度に於いて重大だからである。ベラスコオは、尚この最後の照明試驗に於いて、役者の顏色や化粧と光線との關係に特別の注意を拂ふ。

丁度この時分に、總ての衣裳の準備が出來るのを待つて、dress parade（衣裳行列）といふ事をやる。個々の役者に、細微な點まで舞臺に出る通りの扮裝をさせて――靴、手袋、ネクタイ、鬘、髭、化粧まで完全にさせて――一列に舞臺の上を歩かせるのである。そして、惡いところは修整させるのである。

「衣裳行列」が終ると、直ぐに dress rehearsal（衣裳をつけての舞臺稽古）が來るのであるが、その間にベラスコオは「幕の稽古」といふ事をやる。即ち、幕の上げおろしの稽古である。なぜ、そんな事をするかと言ふと、幕の上下とその場の感じとの調和は、劇全體に對して重大な役目をするからである。ベラスコオは、幕の上下を、早くして見たり、緩くして見たり、中位にして見たり、凡そ五十遍も試驗をして見る事があるさうである。

若し、その戯曲に音樂の伴奏がある場合だと、丁度この時分に、ベラスコオはその方の稽古をさせて見る。

さて、愈最後の、衣裳をつけての舞臺稽古が來る。これは六週間乃至七週間、一日一日と拵へ上げて來た最後の演出であつて、それはもう一般の見物に見せるものと同じに、完全で、しかも自然なものである。

舞臺が綺麗に整頓せられる。役者は扮裝をして樂屋へ送られる。ベラスコオは舞臺裝置家その他の幕係と共に、空虚な劇場の前の方に席をとる。若し、音樂があるものなら、序の曲が奏せられる。幕が上がる。芝居が始まる。

ベラスコオは、最後の幕の終るまで、批評を保留して置いて、避けられるだけ劇の中斷を避ける。併し、辯護の出來ない過失が起ると――例へば、或人物が客間を去る時に、帽子かステツキか手袋を忘れるといふやうな場合――ベラスコオは、さういふ間違ひの二度と再び起らないやうに、十分殘酷に役者をやつつける。「もう褒めたり、賺したり、だましたりしてゐる時ではない。」と、ベラスコオは言つてゐる。

衣裳稽古が終ると、一座を集めて、褒めるところがあれば褒め、非難しなければならないところがあれば非難する。此場合主として論ずるのは、速度、態度、臺詞廻しの問題である。

やがて、幕をおろす。道具を片づける。それから又脚本について、幾度も幾度も研究を重ねる。そして、もう何もする事がないといふところまで遣る。

ベラスコオは、佛蘭西流に稽古を公開する事を好まない。併し、最後の衣裳稽古に、少數の人を招く事は、役者にとつても、彼自身にとつても、利益があると思つてゐる。さういふ場合ベラスコオは、演技よりは寧ろ客の顔を注意して見てゐる。客の表情の變化が、彼等に與へる劇の効果を明示してくれるからである。そして、それに依つて、今まで思ひもつかなかつた工夫を思ひつく事があるからである。

愈初日が來る。ベラスコオは早くから劇場へ行つて、一人一人の役者の部屋を訪ねる。そして、成るべく芝居に關係のない外の話をする。若し必要な場合は、極めて輕く二三の注意を與へる。芝居が始まつても、ベラスコオは決して見物席へは行かない。始終、舞臺の後についてゐて、注意し、指圖し、役者に神經を鎭めさせて自信を持たせるやうにする。見物席とは全く絶縁してゐるのであるから、實際はなんにも聞くのではないのであるが、絶えず客の評判を役者に言つて聞かせる。芝居の進行してゐる間は、どんな事が起らうと、決して怒らない。絶えず勵ますやうにする。

ベラスコオが、上場脚本を手にしてから初日までにする事は、大體以上の通りである。

讀者はこれに依つて、大凡西洋の芝居の稽古の實際がどういふものであるかを會得せられた事と思ふ。殊に、ベラスコオの如何にも親切な行き屆いた稽古の爲方を知られて、日本の現在の芝居の稽古

が如何に粗雜不親切を極めたものであるかを、しみじみ感ぜられた事と信ずる。ベラスコオの稽古に比較すれば、日本現在の芝居は、興行そのものが稽古である――否、廿日やそこいらの興行では、未完成の稽古であるに過ぎない。

さて、今度は英吉利の舞臺監督が、凡そどんな稽古の爲方をしてゐるかを調べて見よう。

私の近頃讀んだものに、ヘスケス・ピイアスンといふ役者の書いた「近代の人物及び俳優」といふ面白い本がある。その中に「戯曲家と演出者」と題する一章があつて、英吉利の戯曲家で舞臺監督を兼ねてゐる三大家――ピネロオとショオとグランヸル・バアカアとの稽古の爲方が比較して書いてある。

「沙翁時代より今日に至るまでの演劇史を如何に探つて見ても、ショオとピネロオほど舞臺演出の方法を異にする二人を見出だす事は困難であらう。」ピイアスンは、先づから書いてゐる。それは二人の作物そのものが、全く種類の違つた演技を要求するからである。二人とも或目的を以て戯曲を書いてゐる點は同じであるが、ショオの戯曲の目的は考へさせる事であるのに、ピネロオの戯曲の目的は金を拂はせる事なのである。前者は役者に向つて、自分の言つてゐる事を實感しろと要求する。後者は役者に向つて、何かが言はれてゐるといふ事を見物に實感させろと要求する。そこで、ショオの場合には、舞臺監督が腹を立ててはならないといふ事が何かである。多くの場合、彼は自分の目的とするところを諄々と說いて聞かさなければならない。そこで、說明を略つてする事は出來ない。ところが、

ピネロオの場合では、叫れば叫ろほど、好い効果の得られるのが明かである。即ち、役者が叫り返せば、彼の思ふ壷にはまつたと言ふべきである。

ピネロオは、役者に向つて、いつも大きな聲を出せと言ふ。自分だけで樂しんではいけないと言ふ。三階の一番後の席にも見物がゐるのを忘れるなと言ふ。それから、瑣末な事に嚴しい。何寸どつちにゐろと言ふ。何寸どつちへ動けと言ふ。聲の高低、臺詞廻しの如きも、一言一句完全に行かなければ、承知をしたい。

彼は役者を赤ん坊のやうに取り扱ふ。旣に亡くなつた名優ジョオジ・アレクサンダアなどをも、役の上では、いつも子供のやうに扱つたといふ事である。役者といふものは自分で何か考へる事の出來ないものだといふのが、彼の深い信仰なのである。彼は自分が嘗て役者だつた事があるので、役者の心持はよく分かつてゐると思つてゐるのである。

併し、彼の細かい注意が、端役にまで及ぶのは好い事である。ショオは端役に就いてはあまり心配しない。端役などは、誰がやつても相當にやれると思つてゐるらしい。一體、ショオは單なる技巧を侮蔑する。役者は頭が第一だ。頭さへ確なら、足のふらつく位は意とするに足りないといふのが彼の流儀である。

不思議な事には、役者に大きな聲を出せといふピネロオが、稽古の時は土間の第一列に坐るのであ

る。そして、役者に本當らしく話せといふショオが、一階正面の第一列に坐るのである。ピイアスンは戲れて、ピネロオは耳に綿を詰めてゐるのだらう。ショオは聽音喇叭を使ふのだらうと言つてゐる。

稽古で、或幕が終ると、ショオは演技の間に書き留めて置いたノオトをうんと抱へ込んで、舞臺へやつて來る。そして、一人一人の役者に、全く個人的に、そして、極めて親密に、その役者に關係したノオトだけを讀んで聞かせる。

反對に、ピネロオは或一幕に於ける總ての科白を一々記憶してゐて、幕が濟むと、自分で舞臺へ來て、一々それをやつて見せる。さうして、役者を捕まへては、こんな事を言ふのである。「さうです。あなたはここの所で少し左を向いて、それからソオファの丁度眞ん中の後のところへ靜に歩いて行くのです。それから、片つぽの手を上着の右の衣嚢に入れて、片つぽの手であなたの額の下を掻くのです。それから、三度（三）を言ふのです。」

ショオは稽古に際して、決して腹を立てた事がない。甚だ親切で、至極行き屆いてゐて、少しも利己的な所がない。いつも少しの假樣もなしに、事を運して行く。

唯一度、グランヰル・バアカアが「アンドロクリイズと獅子」を演出した時だけは例外だつた。バアカアがこの芝居の稽古をしてゐる時、ショオは丁度休養の旅行に出てゐた。何週間かに亙るバアカアの爲事は無事に圓滑に進行してゐた。ところが、もう衣裳稽古になつた時分に、ショオが旅から

歸つて來た。そして、稽古場へ顏を出すと、折角バアカアの定めた科を大部分變へにかかつた。そして、他人の迷惑などはちつとも構はずに、例の優しい口調で、バアカアが數週間かかつて爲上げた爲事を極めて悠然と毀し始めたのである。お蔭で役者達は、その晩午前三時まで劇場にゐなければならなかつた。流石に、その時はバアカアも厭な顏をしたらしい。

それから、もう一つショオに就いて不思議な事は、あの有名な劇作家が、芝居の稽古に際しては、決して無駄口を利かずに、極めて事務的に事務を處理して行くといふ事である。

グランヰル・バアカアの稽古の遣り方も、ある點に於いてはショオ式である。唯一つ、ショオ式でないところは、時々肝癪を起す事である。そして、それを外に現す事である。併し、その現し方が一風變つてゐる。彼の呪詛は聲を張り上げるのでもなければ、聲を沈めるのでもない。なんにも言はないのである。なんにも言はないで、ぢつと見詰めるのである。ぢつと見詰めて、それから舞臺に背中を向けるのである。役者達にとつて、彼のこの無言の後向き程、恐ろしいものはないのである。

時としては、彼は小さな踊を踊る事がある。肉體が踊りさうな樣な寂しいワルツである。これは、役者が想像も出來ない程自分の考へと違つた事をした時にやるのである。

さういふ場合に、バアカアに話をしかけたら大變である。一番好い事は、彼の目の屆かない所へ隱れてしまふ事である。暫くすると、バアカアはきつと機嫌を直して、又その役者を呼び出す。そして、

その腕をとつて、親しげに話しかける。それでは、その間に何かあつたのかと言ふと、なんにもあつたのではない。これがバアカアに就いて人の恐れるところである。何事も始まるのではないのである。しかも、あらゆる事が始まりさうに見えるのである。「彼は優れた暗示の藝術家である」と、ピイアスンは書いてゐる。

以上で英吉利の三人は濟んだ。今度は有名な獨逸のマックス・ラインハルトがどんな稽古の爲方をするか調べて見よう。

エルンスト・シュテルンとハインツ・ヘラルトと共著した「ラインハルトと彼の舞臺」といふ書物の中に、ヘラルドが書いた「舞臺稽古に於けるラインハルト」といふ一章と、女優のゲアトルウド・アイゾルトが書いた「ラインハルトが一座と共にする稽事振り」といふ一章がある。實際の稽古を見ない吾々にとつては、先づこの二つを證據にするより外に道がない。

ヘラルドの文章には、餘り具體的な事は書いてないが、舞臺稽古に於けるラインハルトは、やはりペラスコオと同じやうに、個々の演技を見るよりは、劇全體の効果に深い注意を拂ふらしい。彼は手の上に傾げた頭をのせて、一日啞のやうに默つてゐるといふ事である。

アイゾルトの文章は、或種の稽古の主觀的な描寫である。これで見ると、役者が非常にラインハルトを畏れてゐる事が分かる。併し、ラインハルトもショオやバアカアのやうに役者を叱りつけたりな

どはしないやうである。臺詞廻しを直す場合でも、丁度今日の覺めた人に呼びかけるやうに、靜に言ふと書いてある。

ラインハルトは、役者の頭を混亂させない爲に、そんなに舞臺に注意してゐないやうな風をする。一應は役者の氣儘にさせて置くのである。併し、一旦何か缺點を見つけると、しつかりそれを掴んで、容易にそれを放さない。さうなると、役者を苛責する。役者を驅使する。そして、あらゆる疑問を解決しないでは置かない。

役者は手綱をとつて馬の稽古をでもするやうに、責めたり締めたりして、正しい歩調の會得出來るまで稽古をさせられるのである。

役者達は絶えずラインハルトが自分の側に立つてゐるのを感ずる　彼の顏、彼の目、彼の手、彼の姿、彼の抱負と彼の反對、彼の希望と彼の爭鬪が、絶えず自分の側にあるのを感ずる。さういふ風だから、ラインハルトが稽古場を去ると、役者達は一時に氣が弛んで、ぐつたりしてしまふのである。

アイゾルトの文章には多少の詩的誇張があるかも知れないが、ラインハルトの一座が悉くラインハルトに畏服してゐて、その稽古に適度の緊張味がある事は、この文章で略想像がつく。

アイゾルトの文章は、亞米利加の「シアタア、アアツ、マガジン」の第五卷第四號、英譯にも出てゐることだから、獨逸語に親しみのない人は、それを讀むが好い。

舞臺の變遷

芝居の舞臺が今日のやうなものになるまでには、隨分長い間の變遷を經て來てゐるのである。

例へば、東京では新富座が一番古い劇場の形を備へてゐると言はれてゐる。併し、元祿享保時代の芝居の舞臺があの通りではなかつたことは勿論、あの内部構造は西洋の大劇場の形式を殆ど完全に具備してゐる。併し、希臘時代沙翁時代の西洋の芝居とは、まるで舞臺の構造が違ふのである。日本の古い劇場が新富座のやうな形になり、西洋の古い劇場が帝劇のやうな形になるまでには、幾多の變化、幾多の發達、幾多の進歩を經て來てゐるのである。

舞臺の變化に連れて、役者の藝も變つて來てゐるのである。舞臺の發達に連れて、脚本の形式も變つて來てゐるのである。舞臺の進歩に連れて、見物の頭も進んで來てゐるのである。それ故、役者とはどういふものであるか。脚本とはどういふものであるか。見物とはどういふものであるか。といふ事を、本當にはつきり知らうとするには、是非とも舞臺の變遷を知らなければならない。演劇の歴史は、取りも直さず舞臺の歴史なのである。

私は便宜上、先づ西洋の舞臺の變遷から述べようと思ふ。

一體、舞臺と見物とを「幕」がしきるといふ事は、日本の芝居の創始時代にもなかつた事であるが、西洋でも十六世紀の中頃まではなかつた事である。伊太利のこの發明が、佛蘭西、英吉利、獨逸、西班牙などの劇場に用ひられるやうになつたのは、まだそれから百年も立つてから後の事であつた。丁度、この「幕」の問題が、古代の戯曲の表現法と近代の戯曲の表現法との間を區劃する線になつてゐる。「幕」を用ひる以前の時代にあつては、舞臺が見物席へ突き出てゐて、役者も舞臺の設備もぐるりからすつかり見られたものである。役者の見物に與へる効果は「動く彫刻」のそれであつて、表現の特質は彫刻的（Platic）であつた。それが額縁にしきられて、幕が使はれるやうになつてから、役者も舞臺裝置も、寧ろ額縁の中にある繪のやうな効果を與へるやうになつた。舞臺の概觀が、もう彫刻的ではなくなつて、繪畫的（Pictorial）になつたのである。

彫刻的な舞臺に屬するものとしては、希臘の演劇と、中世期の宗教劇並に世話劇と、エリザベス朝の演劇とがある。この古い表現の形式の特質を簡單に檢べて見て、さうして繪畫的の方式が、見物並に舞臺設備に對する効果に與へた變化を注意して見るのも、強ち價値のない事ではなからう。この二つの舞臺の形式を比較して見るに、一方に於いて、吾人は彫刻的の舞臺から全然縁を絶つてしまつた事に依つて、何者かを失つたやうな氣がすると同時に、他方に於いて、繪畫的の舞臺を固守してゐれ

ば、近代の習慣が許すより、もつと以上の發達が期せられさうである。

繪畫的手段の主要な利益は、それが周圍に現實の錯覺（イルウジョン）を作り出す事である。即ち、役者が役を演じてゐる舞臺が既に現實を暗示してゐるので、劇中の人物それ自身はもうそれ以上現實的に見せる必要がないのである。この形式が用ひられるやうになつたのは、疑ひもなくこの理由からである。さうして、この舞臺の變化が、繪畫美術の全盛期に、伊太利人に依つてなされたといふ事は注意すべき事であると同時に、自然な事であつた。

アテンの全盛期に於いて、最も發達してゐた美術は、建築と彫刻とであつた。それ故、この時代の戲曲の表現が彫刻的の性質を享けたといふ事は、吾人にとつて少しも不思議でない。同じやうに、復興期の伊太利人は建築や彫刻に優れてゐたとは言へ、その美術に對する最も偉大な貢献は繪畫にあつたといふ事實が、彼等が舞臺の表現に繪畫的の性質を帶びさせた事を著しく自然にする。この二つの場合を見ても、如何に戲曲が、その時代の文明の所産であり又その反映であるかが分かる。

後世に發見された希臘の石造劇場では、アテンのヂオニソスの劇場が一番古いと言はれてゐる。しかも、この劇場が工を終へたのは紀元前三百二十五年であるから、最後の古典悲劇作者たるオイリピデスの死よりまだ八十一年も後の事になつてゐる。それなら、オイリピデスの戲曲やソフオクレスの戲曲やエスキロスの戲曲は、一體どんな劇場で演ぜられたのであらう。それは一時的の木造劇場で演

ぜられたのである。尤も、設計や大體の性質は、後の希臘時代を通じて建てられた、もつと永久的な豪奢を極めた劇場と同じタイプであつたのである。

希臘の劇場のタイプが確實に分かつたのは、獨逸の建築家ヰルヘルム・デルプフェルトのお蔭である。その人が考古學的の詮索に依つて、合理的にそれを確めるまでは、一般に希臘の戯曲は、一段高い舞臺の上に演ぜられたものとばかり信ぜられてゐたのである。それの間違だつた事が、この學者の研究に依つて確められたのである。

希臘劇場の設計は、半圓形或は四分の三圓形であつた。それに、舞臺の後を形づくる平らな塀のやうなものがあつたのである。建築の敷地としては、馬蹄形に地面の盛り上がつた自然の地形が選ばれたのである。そして、それが見物席になつたのである。若し、さういふ恰好な地形のない場合は、小さい山の崖を半圓形に切り開いて、そこに段々をつけたものである。若し、それも出來ない場合には、木で足場を作つて、丁度盛り上がつた地面と同じやうな見物席を作つたものである。エスキロスの或戯曲を演じてゐる最中に、この種の足場が崩れて、夥しい人死のあつた事が記錄に殘つてゐる。

希臘人が一番初めに Theater と呼んだのは、その馬蹄形の見物席の事であつた。それ故、希臘人の所謂「シアタア」は、今日吾人の言ふ Auditorium（見物席）に當つてゐる。尤も、今日吾人の言ふ「オオヂトリアム」には普通（Orche stra stalls（平土間。帝劇で言へば下の一等席）と稱する平らな場所

を含んでゐるが、希臘の劇場では、ここは見物席にはなつてゐなかつたのである。そこが即ち舞臺だつたのである。戲曲は即ち今日吾人が　オオケストラ、ストォルズー と稱する見物席のある所で演ぜられたのである。希臘の見物は、この場所を三方から丸く取り圍んで見物したのである。即ち、第一列の見物は、舞臺と同じ地平に足を置いてゐたわけである。それから後へ行く程、段々に高くなつて行つたのである。それ故、舞臺と同じ地平にゐる見物からも、それより高い所にゐる見物からも、役者は體の全體を見られたものである。役者は戲曲の進むに連れて、同時に自分の體の違つた部分を見物の違つた部分に見せたのである。この効果は、丁度彫像の群の周りに、見物が馬蹄形に集まつた形であつた。

見物と舞臺とのこの單純な配置は、希臘戲曲その者の發達の自然な結果に外ならなかつた。希臘の戲曲も、世界のあらゆる他の國の戲曲と同じやうに、その起源は宗教上の儀式であつた。ディオニソスの神の祭壇のある所へ、僧を先登にした群集が行列を作つて行つて、犧牲を獻げる　その儀式に踊が加はり、歌が加はり、やがて僧と合唱隊との問答が加はつて、それが段々演劇になつて來たのである。祭壇はやがて舞臺である。それを取り卷いてゐる群集の位置はやがて見物席である。役者が衣裳を着換へる場所は、Skene と言はれて、最初は離れた所に作られたものらしいが、やがて舞臺の直ぐ後に置かれる事になつた。そこで、見物から見えないやうに、舞臺の後に柱を立てて、その間に皮を張つ

たのが始まりで（これをその當時 Proscenium と言つた）それがやがて或建築物の正面を見るやうな外觀をとつて來るやうになつた。時としては、それに柱のある廊下が張り出しになつてゐて、必要な場合は役者はその屋根の上から臺詞を述べる事が出來た。プロシニアムの中央には幾つかの戸口があつた。併し、勿論それは後一杯に幅をとつてはゐなかつたから、左右兩方の端に、別に見物と役者との出はひり口があつた。

一時的の木造にせよ、永久的の石造にせよ、Theatron（見物席）と Orchestra（舞臺）と Proscenium（背壁）との、この單純な設備さへあれば、古典戲曲は悲劇喜劇の何れでも演ずる事が出來たのである。勿論、この舞臺の裝置は、見物に場所をも時をも空想させる役には立たなかつた。戲曲の事件が、或家とか宮殿とかの前で行はれる場合は、舞臺の背壁が役にも立たうが、若し一旦場所が變るとなると、役者がそれを臺詞で言ふか、見物がそれを想像するかするより外に道はなかつた。同じやうに、當時の芝居は日中戸外で演ぜられたのだから、夜とか嵐とかの效果は、これを見物の想像に待たなければならなかつた。併し、かうしたイルウジョンの制限も、敏感なアテン人には何等の障害にもならなかつた。喜劇の場合でも、悲劇の場合でも、彼等は唯心の刺戟を求めた。そして、吾々が小說を讀んで、その話に含まれた行爲を精神的に追ふやうに、希臘人は喜んでその想像力を見てゐる芝居の役に立てた。作者が吾々を何處へ連れて行かうと構はないのである。作者の暗示する時や天氣がどうで

あつても好いのである。

羅馬の芝居は、希臘の芝居をその儘受け繼いだものだと言へば、それでもう十分である。併し、兩者の間には一つの重大な相違があつた。それは羅馬の作者が、悲劇喜劇とも希臘の作者の手本を元にしたのにも關らず、希臘劇の特色たる（Chorus）を捨てた事である。そこで、今までコオラスの爲に使はれてゐたオオケストラが不用になつて來たので、そこに腰かけが設けられたのである。そして、それが今日までさうであるやうに、見物席の一部となつたのである。續いて、舞臺が平地から引上げられて、プロシニアムの前に、廣い深い場所を取る事になつた。

羅馬帝國の沒落に續いて來た暗黑時代を經て、演劇は又新に芽をふき始めた。その初めがやはり又宗教上の禮拜に起つてゐる。

中世期の舞臺は初めから一段高い所にあつた。その初めは寺院或は會堂の内陣で行はれたものである。即ち、祭壇をプロシニアムにして、その前で坊さんが自分自身で、或は合唱隊を助けにして、本堂に集まつてゐる信徒を教訓する爲に、聖書にあるいろんな場面を演じたのである。例へば十二月二十八日の「罪なき者の祭日」には、白衣の少年合唱隊が一頭の小羊を先頭にして、列を組んで寺の廻りを歩いた。そして、それが濟むと、ヘロデ王の命令で殺された。それから、一人の天使が彼等を天國へ招くと、起き上がつて、その方へ段々登つて行つて、合唱隊の中へはひつて、そこで一緒に "Te Deum,"

（感謝の歌）を唄つた。初め、これらの宗教劇 Mysteries は、羅甸語で演ぜられたものであるが、段段盛んになるに從つて、後にはその國の詞で演ぜられるやうになつた。

この時代に於いて、演劇は尙僧徒の支配下にあつたが、もう禮拜の一部分ではなくなつてゐた。やがて、その長さと仕組とに依つて、惡魔が主役を勤める滑稽分子の侵入に依つて、演劇は段々內陣の外へ延びて出て、寺院の外壁に作られた舞臺の上で演ぜられるやうになつた――それでもまだ寺院が役者の出はひりに使はれてゐたのである。隨分粗末なものではあつたが、その演技はここへ來て、餘程戲曲の形式を備へて來た。その時分の戲曲で、今日まで傳へられてゐる最も古い例は、十二世紀の或佛蘭西の芝居らしい。その名題を見ると、「Representatio Adae」（「アダムの狂言」）とある。三幕物の三部曲で、曲は「アダムとイヴの墮落」「アベルの死」「基督の豫言」と三つに續いてゐる。臺詞はノルマンディの方言で書いてあり、背景動作衣裳などの「ト」書は、羅甸語で書いてある。

有名なカアル・マンチウスの「演劇史」にはひつてゐる插繪を見ると、この時分の舞臺が略想像出來る。十五世紀の宗教劇の舞臺といふ繪を見ると、天國や地獄の「屋臺」Mansiones が舞臺の平面よりずつと高い所にあつて、天國の屋臺へは階子段で行けるやうな裝置になつてゐるし、地獄の屋臺へは舞臺と同じ平面にある大蛇の口からはひれるやうになつてゐる。これらの屋臺はみんな木で出來てゐて、その前に飾りの帷がしてあるやうである。

ところが、十六世紀の宗教劇（千五百四十七年のワァランシアンス舞臺）の繪を見ると、もうずつと進歩してゐる。天國や地獄の屋臺が、ここではもう立派な建築的の外觀を持つてゐる。そこには「海」を現す水の溜りもあつて、それに船が泛んでゐる「地獄」は舞臺の右の端にあつて、やはり赤、緑、褐色などで怪奇に色どられた大蛇の口からはひれるやうになつてゐる。その上には、二つの赤い車の輪があつて、これに罪人の體が縛りつけられてある。地獄の屋根は火を吐く大蛇が二三疋で守つてゐる。そして、その一つにルシファアが跨がつてゐる。この舞臺の場所から橋が出て、洗禮を受けない者の押し込めてある「牢獄」の方へ通へるやうになつてゐる。その牢屋の隣りに「黄金の門」があり、その又隣りに「僧正の家」があり、その又隣りに「城」がある。この中では「城」が一番立派で、柱に支へられ、高い臺の上に乗つて、屋根へ奥深く伸びてゐる。そのつぎが「エルサレム」で、その次ぎが「寺院」である——「寺院」は「城」に對して一種の裝飾を形作つてゐる。それから、門を通ると「ナザレ」であつて、その次ぎが終に「天國」になるのである。「天國」の下の部分は「賓間」を現してゐる。その上に丸い作り物があつて、その中央に「父なる神」が「平和」「慈善」「正義」の比喩的な四人物に圍まれて立つてゐる。

この二つの繪を見ると、中世期の戯曲——聖書の中の物語又は聖人の傳記を演ずる「ミステリイズ」基督の苦難を演ずる Passion Plays、聖母の神徳に依つて紛擾した筋の解決される Miracle Plays、道

徳や犯罪が比喩的に人物化されて出て來る Moralities など　　が、どんな舞臺の上で演ぜられたかといふ事がよく分かる。英吉利十五世紀の「モラリチイズ」の一つである "Everyman" は富者の死を取り扱つたものであるが、現代の詩人ホフマンスタアルがこれを書き直した "Jedermann" をラインハルトが演ずる時などは、やはりこの中世期の舞臺の構造通りの設備をして演じてゐる。

中世期の舞臺裝置は、やはりその時代の見物の要求と趣味とを現はしてゐる。この時代の人間は、アテン人のやうに、自分の想像で戯曲の演技を補ふ事が出來なかつた。この時代の人間にとつては、見る事が信ずる事であつた。この時代の人間は、目に見える背景の變化を要求した。彼等は聖人達の苦痛や呪はれた者の苦痛や惠まれた者の幸福やを出來るだけ如實に肉眼で見ようとした結果、段々寫實的な見世物式な効果を要求するやうになつた。かういふ欲望を滿足させる爲に、器械師や大工が戯曲家や役者と同じ位重要になつて來るのは當然である。かくして、舞臺の設備は段々見世物式に且器械的に複雜になつて行つた。

かういつた芝居が或都市の保護の下にあるか或富豪か貴族の補助の下にあるかした間は、如何に莫大な入費もその實演の障害にはならなかつたが、一旦これらが素人の手から商賣人の手に渡された時、かういつた費用の支出は忽ち不可能になつて來た。

復興期時代に於ける著しい演劇の變化はこれであつた。十六世紀以前から、もう商賣人の役者なる

たのである。初めは素人役者として、自分の町だけで演じてゐたのが、段々有名になるに從つて、他の町からの招聘にも應ずるやうになつたのが、その始まりである。併し、エリザベス朝の英吉利には、もう商賣人の役者が可なり澤山ゐて、明かに一つの階級を作つてゐた。時としては、或貴族がかういふ一座を臣下の內に加へてゐた。そして、さういつた一座は「何々閣下の臣下」と呼ばれてゐた。併し、さういつた保護は段々有名無實なものになつて來た。その當時の役者は「河原乞食」と呼ばれた日本の昔の役者と同じやうに、「惡漢」或は「浮浪人」といふ名の外、法律上の身分を持つ事が出來なかつたのだから、名前だけでも高位の人の臣下になつて、捕縛や干涉を免れる必要があつた。それ故、彼等はいつまでも「臣下」といふ名を捨てなかつた。沙翁のゐた一座なども「レエスタア伯爵の臣下」と稱してゐたが、その實一座の衣食は悉く入場券の賣れ高に賴つてゐたのである。

芝居が戶外から建築物（少くとも見物席の上だけには屋根のある）の中へ移されたのは、その頃の事である。劇場が都市の手から個人の手に渡つて、普通の需要供給の規則の上に置かれた投資事業として認められるやうになつたのも、その頃の事である。もう莫大な費用などは出す事が出來なくなつた。劇場の建築も、舞臺の設備も、戲曲を演劇にするのに必要なだけに切り詰められなければならなかつた。

倫敦に於ける最初の劇場は、沙翁一座の有名な悲劇役者リチャアド・バアベッジの父のジエエムス・

バアベツジ（この人は役者で且建築師だつた）に依つて建てられたと言はれてゐる。バアベツジはこの劇場を“The Theater”と呼んだ。この劇場は引き續いて出來た“The Curtain”“The Rose”“The Hope”“The Globe”“The Swan”などといふ諸劇場と同じやうに、木造であつた。

この時分の劇場の構造は、今日殘つてゐる「ゼ、グロオブ」の版畫を見ると想像出來るが、塔のやうに高い八角なりの建築で、上の方の席には窓が明いてゐる。そして、屋根が外圍の壁に輪のやうに丸く附いてゐて、眞ん中だけが野天にさらされてゐる。內部の構造は和蘭の旅行家のヨハン・デ・ヰツトが書いた「ゼ、スワン」の繪を見ると分かる。この繪を見ると、腰かけのない平土間があつて、その廻りには三階になつた棧敷がある。そして、その一番上には屋根がついてゐる。それらの上に塔のやうな櫓のやうなものが聳えてゐて、そこから喇叭吹きが狂言の始まるのを知らしてゐる。この櫓の一番上の部屋は、衣裳や小道具の置場になつてゐた。下の方の部屋は確に役者の衣裳を着換へる場所卽ち樂屋（沙翁時代に所謂“Tiring House”希臘時代に所謂“Scene”）になつてゐたのである。この下の部屋に戶口が二つあつて、それが舞臺への出はひりになつてゐた。その上にある一つの大きな窓は、希臘劇場に於ける迫持屋根の用を勤めてゐた。戲曲の要求に應じて役者はこの窓から、下の舞臺にゐる役者と臺詞を取りかはしたものである。例へば、ロミオとジユリエツトの場合のやうに。

さて、この窓の上から前の方へ舞臺へ突き出た屋根がある。そして、その屋根が二本の柱に支へら

れてゐる。これは疑ひもなく、雨が降つて來た時に役者の隱れる所になつたものに相違ない。併し、この屋根の芝居に對する役目は更に重大であつた。この屋根の三方には幕が垂れてあつた。ハムレットがポローニアスを殺す時などは、この幕を通して刺したものである。正面の幕を開くと、劇中劇の舞臺が現れたのである。若し、演技が舞臺裝置を要求する場合には、これらの幕を總て引いて取る事が出來たのである。舞臺その者は、希臘劇場の場合と同じやうに、三方から見物に取り卷かれてゐた。「ハムレット」の亡靈が、「奈落」から叫んだのは、この舞臺の下からであつた。それはハムレットの台詞に「あいつは穴藏で叫んでゐるではないか」とあるのでも分かる。

沙翁の一座が「ゼ、スワン」で演じたといふ記録はない。併し、沙翁の劇場であつた「ゼ、グロオブ」が、同じくかやうな構造であつた事は明かである。この時代の芝居も、希臘のそれと同じく日光の下で演ぜられたのである。それ故、場面や時のイルウジョンを企てる事は出來なかつた。繪で見ると、小道具はベンチたつた一つで、これが入用の時は舞臺へ持ち出され、不用な時は運び去られたものである。その外にも、岩組や何かは用ひられたものらしいが、若しさうだとしても、四方から見られて差支へのないやうに作られたものに相違ない。それ故、その時代の小道具は舞臺裝置や役者の動作と同じく、やはり彫刻的の性質を帶びてゐる。かくして、この時代は古典時代の單純な舞臺に歸つた爲に、ペリクレス時代以來の富貴な戲曲を豐富に持つ事が出來たのである。希臘時代の永久的な劇

場の莊嚴な單純に歸つたばかりではない。エスキロスやソフォクレスやオイリピデスの戲曲が演ぜられた一時的の木造建築の特質を形作つた、もつともつと單純な形式に歸つたのである。

モリエエルが近代の喜劇に基礎を置いた條件が沙翁の悲劇や喜劇を圍繞してゐた條件と殆ど同じ位單純であつた事を思ひ、近代に最も強い影響を與へたイプセンの戲曲が、最も單純な舞臺設備を要求した事を思ふと、戲曲はその最も好い時代に於いて、如何程物質的な周圍から獨立してゐたかといふ事が分かる。

さて、前に述べたソランシアンヌ舞臺が中世期の苦難劇の細密な形式を現してゐた十六世期の中葉に於いて、伊太利亞人は昔の羅馬の劇場の莊嚴さを復活させようと企ててゐた。彼等の努力は、勿論ルネツサンス時代の伊太利亞人の想像を支配してゐた古典文學復興の一面に過ぎなかつた。この新しい文化が榮えたのは、貴族の邸宅の中でであつた。そして、そこで古典的な手本に則つた芝居が催されたのである。最初、舞臺は單に一つの臺であつた。そして、その臺の後に垂れる幕は、屢その時代の有名な畫工の筆で飾られたものである。有名なラフアエルもアリオストの喜芝居の爲に幕をかいた事がある。今日尚ハムトン、コオトの寶物の一つになつてゐるマンテニヤのかいた幕は、もとマンチユアのゴンツアガの公爵邸で催された芝居に用ひられたものだといふ事である。

やがて、實際の劇場が建てられるやうになつてから、この幕が一時的の性質を帶びるやうになつて

来た。併し、その内の或物は保存を値する程立派なものだつた。例へば千五百六十五年に、有名な建築家パラヂョに依つて建てられたヰセンツアのオリムピア座である。絵を見ると、舞台は突き出した半円形のもので、後に高いファサアド（建物の正面）がある。その點までは羅馬の劇場と趣向が同じであるが、そのファサアドには三つのアアチ（弓形の門）が開いてゐて、その門の向うに建物の片側が見える市街が三つ見えてゐる。その市街は平面に描いたものではなくて、浮彫式に實際拵へたものなのである。そして、遠近画法の式によつて、建物の大きさが遠くへ行く程段々小さくなつてゐる。それ故、一番後の方の家などは高さ三尺に過ぎてゐないのである。だから、役者が若しその小さい家の直ぐ側に立つたら、この舞台のイルウジョンは毀されてしまふわけであるが、それを避ける為に、出はひりの口が町の部分とはずつと離れた、舞台の前の方に出来てゐる。

　この祝祭用の劇場が、高貴人の目的には、余りに細密であり余りに贅沢であつた事は論を待たない。併し、この式がやがて多少の變更を經て、高貴人にも應用されるやうになつたのである。この切り抜かれたアアチと、演技の主要部分がこのアアチの後で行はれたといふ事實は、やがて演技の全體を額縁の後に置くといふ事實を暗示してゐる。それは、この時の他の芝居絵で、今日保存されてゐるものを見ると、よく分かる。舞台は一箇の大きな額で、その一方が見物に向つて開かれてゐる。そして、演技の全體がその額の中で行はれる事になつてゐる。

舞臺と見物とを隔てる爲に「幕」といふものが始めて作られたのも、丁度この時代の事である。但し初めの内は一つの芝居がすつかり終ひになるまで、幕は上げつ放しになつてゐたものらしい。なぜと言へば、伊太利の習慣では一杯道具で一つの芝居全體が演つてしまはれたのだから。

西暦千五百四十五年に、美術家のセルリヨが書いた記録に依ると、その當時は背景が三通りあれば、どんな芝居でもする事が出來たらしい。第一は喜劇或は笑劇に用ひられる背景で、可なり狹いそして穢い町の往來を現してゐる。背後の出てゐる店が軒を列べてゐるといふ道具である。第二は悲劇の背景で、フロオレンスのピアツツオ、デルラ、シニョリアのやうな嚴格な方式の廣場である。第三は牧歌的な田園や神話劇乃至はバレエに用ひられる背景で、それは森の景色である。前の二つは、輕い材料だから、更に角木で組み立てられて、その上にカンヷスが張られてゐる。最後の一つは布に背景をかいただけのものである。

伊太利の方式が先づ最初に注意すべき國は佛蘭西であつた。その佛蘭西には、ソランシアンス劇から生れて來た或種の舞臺様式が既に出來てゐた。それは、所謂 le décor simultané（一度に出る道具といふ程の意）といふ道具の拵へ方であるが、それは舞臺をイルウジョンの方向へ更に一步進めたもので、場面の進行に連れて、道具を色々に變へて行くといふのと殆ど同じ思想から出發して來てゐるのである。十七世紀の前半期に、背景畫家で機械師のレオン。マヘロオといふ人がオテル、ド、ブルゴ

ジュエで、『アガリート』といふ芝居の爲に作つた舞臺が、この「一度飾りの道具」の記錄を示してゐるが、これに依ると、五つの別々の道具が一度に一つの舞臺の上に飾られたのである。そして、全體の芝居が濟む間、その五つの道具がずつとその儘飾りつ放しになつてゐたのである。先づ、舞臺の右手の、見物席に一番近い所に一つの壇がある、或は寧ろ、堀と門のある城壁の一部があると言つた方が好いかも知れない。その反對の側、即ち舞臺の左手前には、或家の一部分があつて、その大きな窓から中の部屋が見えてゐる。そして、この家の奥に庭がある。それに相對した舞臺の右側には寺の堀があつて、大きな窓や閉つた五つの世界が見えてゐる。正面奥の世界は或部屋の内部で、そこには立派な寢臺が据ゑてある。

から書いて來ると、何かまるで連絡のない道具がごたごたと一つ舞臺に列んでゐるやうに見えるが、背景畫家の熟練によつて、この舞臺には不思議に或種の調和が保たれてゐたのである。そして、この舞臺設備は、――マンチウスの言つてゐるやうに――中世紀の演壇式舞臺などよりずつと今日の吾々の考へに近くなつて來てゐたのである。

併し、伊太利の式が輸入されると、佛蘭西人は直ぐこの「一度飾りの舞臺」を止めてしまつた。その代りに用ひられるやうになつたのは、所謂 stock scenes（作り置きの道具）で、「町」と「廣場」と「正しい式の柱廊」と「森」と「室内」と、これだけである。「室内」の道具には、均齊に置かれた五

つの戸口があつた。一つは正面に、二つは左右に稍奥に（これを二つの「上の入口」といふ）、二つは左右の稍前に（これを二つの「下の入口」といふ）あつた。モリエエルの喜劇の多く、例へば「タルチユツフ」や「人間嫌ひ」や「守錢奴」は、みんなこの種の「室内」を目的にして書かれたもので、それは今日になつても、他の種類の道具ではとても演ずる事が出來ない程、この種の道具にぴつたり當て嵌つてゐるのである。

作り置きの道具の一つを選んで、一つの芝居全體に通じて使ふといふ習慣から、違つた場面には違つた道具を選んで使ふといふ所まで來るのは、もう唯一歩であつた。そして、それから特に準備された道具の様々な變化を見るやうになるのは、唯時間の問題である。

見物の舞臺に對する要求は段々複雜になつて來る。背景畫家に對する、小道具師に對する、機械師に對する絶えざる要求は、中世紀から十八世紀を經て、近代の舞臺に及ぶまで層一層と複雜の度を加へてゐる。唯一つ、昔なくて今ある著しい問題は「光」である。即ち「舞臺照明」である。

舞臺が外にあつて、演技が日光の下で行はれた時代には、勿論「光」は問題にならなかつた。舞臺が室の内へ移されて、しかも夜演ぜられるといふ習慣が作られてから、「光」と興行主の頭をも懐をも痛める問題になつた。天井から下がつたシヤンドリエや舞臺の左右に取りつけられたブラツケツトに蠟燭を使ふといふ事は、金持が屋敷内でやる私の催しには甚だ適はしかつたかも知れない。併し、職

昔前の興行師にとつては、特別の場合の外、費用がとても堪へられなかつた。そこで、普通の興行師は、油のランプを使はなければならなかつた。更に小さい小屋でも、脂肪製の蠟燭を使はなければならなかつた。

英吉利ではいまだにフットライト（脚燈）の事を"the floats"（「浮いてゐる物」の意）と呼んでゐるが、これは昔舞臺に錫で張つた樋を置いて、その中へ油を一杯入れて、その上に穴の明いた金屬の小さい板を幾つか浮かして置いて、その丸い穴に燈心を通して火をつけた時代の詞が殘つたのである。その時分は、一人の男が附きつ切りに舞臺に附いてゐて燈心を切つたり、引き出したりする役目をしてゐたものである。それから、棒の先に水をたつぷり含ませた海綿をつけて置いて、萬一の場合に備へたものである。

その時分の事を思ふと、瓦斯が用ひられるやうになり、やがて電燈がこれに代るやうになつた今日の舞臺は、不思議な程明かるくなつた。

併し、舞臺が唯明かるくなつたといふだけで滿足する事の出來るのは、見物から言つても低級な見物だし、演出者から言つても低級なる演出者である。歐羅巴の近代の舞臺の最も重大な問題は、この人爲の光をどう使ふかであつた。

一體人間といふものは、明かるい物光つた物が好きである。だから、役者は無暗と舞臺を明かるく

しようとする見物も無暗と舞臺を明かるくさせようとする。そこで、大抵の劇場では、舞臺の上下から、有りつたけの燈光を、唯無暗と役者や背景に浴びせかけようとする。テエブルの下の方が上の方より明かるくたつて構はない。人間に影がなくたつて構はない。若しあれば、人間と同じ位の大きさの影が遠くの山に映つたつて構はない。

併し、さういふ明かりの使ひ方は、少しでも頭の進んだ見物には、とても堪へられない。死物たる背景や小道具が死んで見えるばかりではない。生きてゐる人間までが嘘になつて來るからである。現實の世界では、光が或一方から來る。それ故、舞臺に於ける現實的な光の第一原則は、光を或一方から來るやうに見せるといふ事である　外なら、太陽からとか。室内なら、ランプからとかいふ風に。そして、そのいづれの場合でも、人間には影があつて、その影は光の方向から來るやうにして附かなければならない。

この最初の單純な原則の適用は、人物に合理的な影を與へた。併し、唯それだけではなかつた。合理的な影は、同時に美しい舞臺の圖案となり得る事を近代の演出者は發見した。その瞬間から、舞臺の明かりが一つの美術になつたのである。

古い明かりの使ひ方で、先づ最初に止めなければならないのは、フットライトであつた。フットライトがどの位舞臺を醜くするものであるかは、隨分早くから有識者の間に説かれてゐた。ゴオヅン・ク

レエグなども、その大なる反對者の一人であつた。

フツトライトは上から來る明かりと一緒になつて、極めて平板な光を舞臺に與へた。物が見えるやうにはするが、決して物を生かしては見せない。それは、彫刻家の最も大事にする特質、卽ち物の浮き彫（レリイフ）を無くしてしまふからである。一體、フツトライトは、唯舞臺を出來るだけ明かるくする爲に考へられたもので、それ以外の事は何も出來ないものなのである。それ故平面を照らすには、意味があつても、立體を照らすにはまるで意味がないものである。物を立體的に彫刻的に見せるのは、影や闇や光と陰の隙間やなどであるのに、フツトライトは、陰影といふものを作る事が出來ないのである。小道具や背景の立體的な部分が、闇から闇まで一樣に照らされてしまふので、總てが堅くそして命のないものになつてしまふのである。

のみならず、自然の光は、無數の物體から、そして無數の方向から、無限な複雜さで反射される事に依つて、妨げられてゐるのに、フツトライトは生な直接な光を、唯ぎらぎらと與へるばかりである。それに、もつと惡い事は、舞臺に使はれる他の光（例へば、舞臺の両袖で使ふサイドライトなど）と戰つて、極めて不愉快な光の交叉を見せる事である。さうして、他の光の噓までを暴露してしまふ事である。これら諸々の缺點に加へて、フツトライトは下から物を照らすので、舞臺に影を作らないといふ事から、一層演劇を非現實にするのである。

然らば、フツトライトを止して何を使つたら好いであらうか。この要求から生れて來たのが、有名なフオルツニイ式の電燈裝置である。これはマリアノ。フオルツニイといふ人の發明で、獨逸では殆ど總ての新式な劇場が早くもこの式を用ひてゐる。

一體、太陽には直光と散光とがある。直光とは或物體に直接太陽からさして作る光で、散光とは太陽の光が天空に反射して、それから宇宙に漲り廣がる光である。太陽の作る影が唯の黑ではなくて、必ず何等かの色調を帶びてゐるのは、この散光あるが爲である。フオルツニイの式は實にここから出發して來てゐる。

フオルツニイは舞臺を直光で照らさないで、反射光で照らさうとした。即ち、アアク燈の舞臺の上の前の方に取りつけて、光を見物席の方へ注ぐやうにして置く。そして、そのランプの前に大きな枠にはまつた絹の布を置く。この絹の布は、白と黑と赤と青と黃と五種類あつて、それがどうにでも動くやうになつてゐる。赤を半分出して、青を半分出す事も出來る。白を四分の一出して、赤を四分の三出す事も出來る。かくして、如何なる色をどんな調子で出す事も出來るやうになつてゐる。アアク燈の光はこの絹の類に反射して、舞臺の上に柔かい色を落すのである。

一體この式の發明された本當の意味は、フオルツニイの案出した圓天井式の空を使ふ爲であつたが、反射光の原則の正しい事は誰にでも分かるので、「フオルツニイの空」を使つてゐない劇場でも、隨分

フォルツニイ式の電燈裝置はしてゐるのである。

フォルツニイの穹一といふのは、幌式に出來てゐる四半球の丸い空の幕で、これで舞臺全體を（與み、上も、左右も）包んでしまへば、戶外の道具の場合でも、左右の見切りや上の一文字に丸で心配しないで濟むのである。しかも、これをフォルツニイ式の反射光で照らせば、空は無限に高く見えて、空も實際と變る所がないのである。私はシャルロッテンブルクの獨逸歌劇座でこの設備を見た。

フォルツニイ式の電燈裝置があつても、所謂 Spot lamp（局部局部に置く燈）の補助を絶對に借りないわけには行かないところから、どうも直光をなしでも濟まないなら、それで舞臺全體を照らしても、當支へはなささうだと考へる演出者も澤山ある。如何にも、左右の袖の後に置いたスポットランプで舞臺全體を照らす事は出來る。しかも、燈を何處へでも、自由な所へ動かす事が出來るといふ便利は非常である。有名なマックス。ラインハルトなどは、このスポットランプの使ひ方一つで、あの巧妙な舞臺の色を見せてゐるのである。勿論、この式で行くと、フットライトを全然使はないわけには行かない（或特別な場合の外）。併し、ラインハルトなどは、うんと弱めて使つてゐる。殆んど人の氣のつかない程、光を低めて使つてゐる。實際、フットライトは、舞臺派の論者が言ふ程惡いものではないのである。フットライトの害は主としてその濫用にあるのである。勿論。或種の間接光の設備があれば入らないものだが、若し使ふなら、十分注意して、うんと殺して使へば好いのである。舞臺の明

かりでは露西亜第一だと言はれてゐるモスクワの美術座でさへ、フットライトは使つてゐるのである。

要するに、明かりの使ひ方一つで、舞臺は生きもし死にもするのである。自然な美術的な光は生きてゐるものを生きてゐるやうに見せるだけではない。命のないものにさへ命を吹き込む事が出來るのである。「音樂と舞臺装置」を書いたアドルフ・アッピアがワグナアの樂劇で試みたのはそれである。アッピアに言はせると、木でも石でも壁でも、戯曲の情調に應じて氣持を變へて行かなければならないのである。或は神秘的になつたり、或は物凄くなつたり、或は優しくなつたり、或は殘忍になつたり。アッピアは「トリスタンとイソルデ」の或同一な場面が、明かり一つの使ひ方で、まるで違つた氣分を出すところを、自分の著書の内に繪で示してゐる。

舞臺の明かりには、さういふ戯曲的な役目があるばかりでなく、純粋な美術的の役目があるのである。即ち、舞臺の構圖に統一と簡素と意匠とを與へる事である。何故、舞臺には様々な物が様々な位置に立ててある。様々な出道具が様々な場所に据ゑてある。これを一つに結びつけて、不必要な部分は色を弱くし、必要な部分は色を濃くするのは或方角から來る一本の光である。この一本の光に依つて、戯曲の演出者は、近代の趣味が要求する「舞臺の簡素」を得る事が出來るのである。そして、その光が作る影と光その者との配合に依つて、更に舞臺を美術的價値に於いて高める事が出來るのである。

西洋近代の舞臺については、その器械的設備の方面に於いて、まだ言ひたい事が澤山にあるが、先

つこれで大體西洋の舞臺の變遷だけは分かつたらうから、今度は日本の舞臺の變遷を調べて、西洋のそれとの比較研究をして見よう。

日本の舞臺にも、初めは「幕」がなかつた。日本の舞臺も、初めは彫刻的であつたのが、時代の進むに連れて、段々繪畫的になつた。日本の芝居も初めは野天であつたのが、段々屋根を持つやうになつた——大體の變遷に於いては、西洋の舞臺も日本の舞臺も同じなのである。

併し、日本の舞臺は西洋の舞臺にない二つの特徴を、可なり古くから持つてゐた。それは「花道」（橋がかり）と「廻り舞臺」とである。それ故、日本の舞臺の特色を說くには、どうしてもこの二つに力を籠めなければならぬ。

慶長時代に四條河原で創められたといふ女歌舞伎が、小屋らしい小屋を持つてゐなかつた事は論を俟たない。それは丁度踊屋臺を地面の上に置いて、それを三方から眺めたやうなものであつたに相違ない。舞臺の上で演ずるものも、戲曲よりは寧ろ舞踊であつた——日本の劇の創始時代に希臘劇の壯觀はなかつた。

元和三年京都に七ヶ所の劇場が許されたといふ記錄が殘つてゐるが、これとても唯櫓を揚げて官許を誇つただけのもので、小屋その者は粗末な竹圍ひに過ぎなかつたらしい。唯注意すべきは、能舞臺を手本にして作られた日本の芝居の舞臺が、この創始時代から既に「橋がかり」後に「花道」と變形

せるもの）を持つてゐた事である。如何なる時代にも、西洋の舞臺に「橋がかり」らしい物のあつた時はない。

　この時代の舞臺の構造は「骨董集」に掲げられた古圖や「大日本史料」に載せられた尾州家珍藏の繪卷物を見ると、略想像がつく。卽ち、舞臺は方形の板敷で、四隅に柱がある。そして、左の方に樂屋へ通ずる「橋がかり」がある。舞臺の屋根は破風作りで、見物席の上に屋根はない。見物は舞臺の下の土間に筵を敷いて、或は地面の上に立つた儘で、演技を見たものである――舞臺の構造が能のそれと全く同じであつたやうに、演技の內容も可なり能に近かつた。

　江戶で最初の劇場は、猿若勘三郎が中橋で創めた猿若座だと言はれてゐる。その時分行はれた「猿若」だとか「靑發意太鼓」だとかいふ狂言は、能の合狂言に近いものであつた。（「三座家狂言並由緖書」參照）寬永九年に、この座が禰宜町へ移轉した、續いて、十年の正月には都傳內が堺町に芝居櫓を許され、十一年の三月には村山又三郎が葺屋町へ常芝居を建てた。これが日本初期の劇場勃興時代であるが、西暦紀元で言ふと、一千六百三十年代だから、もう向うでは「幕」も出來、背景もそろそろ用ゐられ出した時代である。

　その頃（寬永十年九月）猿若勘三郎は幕府の樓船安宅丸の爲に船唄を歌つて、金の麾と陣羽織と船體を覆うた黑白染め分けの布を賜はつた。勘三郎はこの布に擬して、紺と柿と白との三色に染め分け

た幕を作つて、それを舞臺の上に用ゐた。それが今日の所謂「狂言幕」だといふ事が書き傳へられてゐるが、この幕は恐らく舞臺の後の鏡板に張られたもので、一幕二幕を切る爲に舞臺の前に張られたものではなかつたらう——即ち、まだ見物と舞臺とを隔てる「幕」にはなつてゐなかつたのだらう。

寛永十九年の五月には、山村小兵衛が木挽町五丁目に山村座を許され、慶安元年には、河原崎權之助が木挽町五丁目に河原崎座を興した。やがて慶安四年に猿若座その他禰宜町にあつた見世物小屋が悉く堺町に移されたので、江戸の劇場所在地が堺町、葺屋町、木挽町に限られるやうになつた。

芝居小屋の周圍に筵を覆うた竹の柵が繞らされ、舞臺の屋根が板葺となり、見物席の上にも筵を載せた葭簀張りの屋根が出來たのは寛永の終り近くである。即ち、今までは雨が少しでも降ると、興行を休まなければならなかつた芝居が、小雨ぐらゐなら演れるやうになつたのである。見物席の一部に棧敷が出來たのも、この時代であつた。正保三年頃には、竹の柵が廢されて、もう板圍ひとまで進歩した。

今までの一幕物ばかりだつた日本の芝居が、續き狂言を持つやうになつたのは、江戸の芝居町が定つた慶安四年から十三年後であつた。即ち寛文四年の事で、大阪の作者福井彌五左衛門が始めて狂言を二番續き三番續きにした。丁度同じ年に、江戸でも村山座の改稱した市村座が、舞臺の前へ幕を引き、大道具を飾つて、一場一場の背景を變へるやうになつた。最初に演じたのは「今川忍び車」とい

ふ一番續きの狂言で、一きり毎に黑い幕をおろしたとある。そして、その間の狂言には「竹生島」の所作をしたとある――西暦紀元一千六百六十四年の事である。

それから更に十三年を經た延寶五年代には、もう能舞臺式の「橋がかり」が廢されて、それが今日と同じ「花道」に變つてゐる。勿論、引幕もある。見物席の左右と正面に一段高い敷も設けられた。更に十一年立つた元祿の初年には、劇場に屋根が出來た。それから又十七年立つた寶永二年には、木挽町所在の劇場が總塗屋になつた。

ここまで進歩して來た劇場建築も、繪島生島の一件が元で、正德四年には殆ど破壞されてしまつたが、享保三年に芝居三座の嘆願で、やつと雨覆ひの板葺だけが又許されるやうになつた。

作者の中村傳七が、諸種の機械的工夫を舞臺に加へたのは、この頃の事であつた。「紙屑籠」といふ本を見ると「引道具の始として、正德の頃勘三郎の一門に作者傳七といふ人、當世引道具を工夫する。角止といふ。大谷廣治大十町は大がらの人物ゆゑ、海老藏とつり合に見せる故、臺へ乘せて引たりといふ、今に是を引臺といふ、大詰の化身又はしのぶうりの鬼女、押戻しの荒事を乘せて、花道より舞臺へ引」とある。傳七は、まだこの外、セリ出し、押出し、引返しなどの珍しい大道具を創めて、當時の見物の目を驚かした。

傳七が死んだ翌年、幕府は火を防ぐ爲に、前令を撤回して、劇場に瓦葺及び土藏づくりの塗屋を命

じた。その翌年三月に、二階棧敷を作る事が許された。今日、日本の劇場一般に見られる上下二階の棧敷及び明治の初年まであつた木戸の高土間はこの時から始まつたのである。それ故、日本の劇場建築は、先づこの時代に一定したと言つて可なりである。

日本の舞臺に「廻り道具」が案出されたのは、それから三十四年を經た寳曆八年の冬であつた。それは、大阪の角の芝居で、「三十石艠始」を演ずる時に、作者の並木正三が獨樂廻しから工夫し出したものであつた。(「並木正三一代噺」に「三のかはりに三十石艠始古今の大々當り、文政七大五郎始ての出合はなゞしく、大切に迫ふたい共一面の廻り道具を工夫し」云々とある。)

江戸の作者金井三笑が、道具幕、書割幕、遠見の景色の打返しなどを創めて、今までの乳臭い道具を一新したのもその頃の事であつた。

寳曆十二年三月には、市村座が江戸で始めての廻り舞臺を見せた。「曦雲累曾我」の増補として、瀬川菊之丞と市村龜藏が色々な所作を演じた時、一きり毎に道具を廻轉したのだと言ふ。

明和、安永、天明を經て、江戸の大道具は、益精巧を極めて來た。寛政五年四月、中村座で二世澤村宗十郎が「赤穗臨篭」の大星由良之助に扮した。その時、蜂の巣を見て腕を組んで思入をしてゐる由良之助を、舞臺その儘廻したので、見物が驚いた。今までの廻り道具は、舞臺の上で、道具に車をつけて廻すのだつたのを、宗十郎と一緒に上方から下つて來た、道具方の老作原重次郎（タコ十）

が、上方式に、舞臺下で人足が廻すやうにしたのである。(タコ十は江戸者らしい。「紙屑籠」には「九二重」とある。「三桝屋二三治戯場書留」には寛政五巳年さかゐ町都座にて江戸砂子慶曾我に是を附けるとしてあるが、これは中村座の方が正しいらしい。)

寛政六年正月には、河原崎座で、京橋から品川までの引道具と三段返しを見せた。その大切には、市川門之助が野分姫の亡魂に扮して、舞臺の上を宙乘りした。同じ七年四月には、都座で「忠臣藏」の討入を演じたが、その時大道具を飾るのに、左右の大臣柱が邪魔だつたので、臨時にこれを取り除いた。それを、元のやうに修復する事が出來なかつたので、終に舞臺正面の破風を撤廢する事になつた。舞臺の破風作りは、まだ劇場に屋根がなかつた時代に能舞臺を眞似て作つたのが、小屋に屋根が出來てからも依然として殘つてゐたのである。それが、舞臺設備の進歩に壓されて、終にその存在を失つた譯である。併し、吾々が屡手にする文化文政度の芝居圖には、まだまだこの破風作りの殘つてゐるのが澤山見られる。蓋し、都座が最も早い改革者で、これが極めて遲く、段々他の劇場へも感化を及ぼして行つたものであらう。

文化六年の正月に、中村、市村の兩座が燒けた。爾來、政府は劇場建築の高さを二丈四尺に限つた。屋根は必ず瓦葺か、柿葺の上に漆喰の上塗をさせる事にした。そして、享保八年の法令で定めた塗屋作りを更に嚴しく勵行させる事にした。

化政期から天保時代に亙つて、有名な長谷川勘兵衛が現れた。彼は劇場の大工棟梁及び大道具方として、道具の仕掛や怪談物の工夫に妙を得た。「千人廻し」「三方せり上げ」などが、彼の創意として、名高い。市村座で三世菊五郎が「五十三次」を演じた時に、始めて「蛇の目廻し」を工夫したのは、彼の子の二世勘兵衛（初め清五郎）であつた。

明治になつてからの日本の舞臺設備は、果して化政度乃至は天保嘉永時代以上に進んだらうか。成程、電氣は用ゐられるやうになつた。洋畫風な背景は使はれるやうになつた。併し、その電氣は、昔よりも舞臺を明かるくしたといふ以上に有効に且藝術的に用ゐられたらうか。背景の寫實になつたのは好いとして、その前に立つ建築物が昔よりは合理的になつたらうか。私は疑ひなきを得ない。

明治になつてから、東京の大劇場の大道具は殆ど長谷川勘兵衛の獨占となつた。一世及び二世長谷川が日本の芝居の舞臺設備に幾多の巧緻な手工的乃至器械的工夫を加へた功績は否まれない。併し、彼等は彼等より劣つた――寧ろ彼等より職業に不熱心な後繼者を持つた。長谷川の後繼者は彼の祖先以上に出ようとする創意もなければ、勤勉もない。唯、祖先の發明した所をその儘（と言ふよりは寧ろ粗雜に）傳承してゐるだけである。その長谷川が今日では殆ど日本全國の舞臺設備を獨占してゐるのである。偶日本の舞臺設備に革命を企てる者があつても、彼等は劇場内へ一歩も足を踏み入れる事を許されないのである。

私のから言ふのを誇張だと思ふ人があれば、日本で最も進んだ舞臺設備を持つてゐる筈の帝國劇場へ行つて見るが好い。徳川時代の遺物たる一文字がやはりその儘（寧ろ一層不愉快に）用ゐられてゐる、左右の見切りも昔に變りがない。建築物その者も建築物と戸外との關係も、やはり徳川時代と變りがない。廻り舞臺も動力こそ人から電氣に移されたが、廻り舞臺その者の飾り方用ひ方には、何等の新しい進歩が見られない。長谷川一家に新しい天才が生れて來ない限り、彼等を日本劇界の舞臺的王座から引き摺り卸さなければ、日本の舞臺は永久に進歩を見ないであらう。

勿論、明治になつてからの日本の舞臺設備にも、全然「進歩」がないではなかつた。併し、その進歩は多く役者の力でなされた。偉大な役者の工夫に大道具が使役されたのである。それ故、その役者が死ぬと、直ぐその工夫も留まつてしまつた。

五代目菊五郎の行き屆いた世話狂言の舞臺設備。九代目團十郎の考古的に單純瀟灑な史劇の舞臺裝飾。それらもこの二名優の歿後に新しい進歩は見られなかつた。唯、歌舞伎座だけは歌右衛門の時代になつてからも、日本畫家の村田丹陵氏、松岡映丘氏、久保田米齋氏などを、その時々の顧問にして、新作の史劇では屢新しい舞臺を見せたが、いつもその效果の著しいのは寧ろ衣裳の方面で、大道具の設備は決して記錄に殘る程の創意を見せなかつた。

新派劇といふものが興つてから、背景が洋畫式に寫實になつて來た事は爭はれない。中でも、川上

音二郎は洋畫家の山本芳翠を使つて、「ハムレット」の青山墓地などに、今までにない洋畫式な舞臺を見せた。併し、川上がほんとに舞臺設備に腐心したのは、寧ろ初期の事であつたらしい。「ハムレット」は彼の頂上であると共に、また彼の降り坂でもあつた。少年時代の私を感嘆させたのは、寧ろ初期の彼が工夫した「又意外」の汽車であつた。「しくじり裁判」の天國であつた。「因果燈籠」の虎の檻であつた。歌舞伎座でやつた日清戰爭の芝居で、日本兵が占領した舞臺一面の大きな雪の山が、その儘上へせり上がつて、下から丁汝昌のゐる軍艦の中の部屋が現れた時などは、實際私は瞠目したものである。

先代左團次も舞臺を新しくする事には隨分苦心した人らしい。一時は「明治座の大道具」と言へば、必ず何等かの創意あるものと思はれた位である。「血達磨」の火がかり、「地震夜話」の家の崩れる大道具、いづれも當時の人を驚嘆させたものである。「高野長英」の本雨の立ち廻りで、立木を糸で引いて風に動くやうに見せたのも、彼の工夫であつたらう。併しそれらよりももつと驚くべき事は、彼が川上音二郎よりもつと前に、山本芳翠を使つて「後藤又兵衛」の鳥居前などに、純洋畫式の舞臺を見せてゐる事である。

今の左團次が父に劣らぬ舞臺の改革者である事は誰でも知つてゐる。彼は洋行から歸ると、北村某といふ西洋で修業した背景畫家を使つて、「ヹニスの商人」では日本最初の完備した西洋式舞臺設備を見せ、「袈裟と盛遠」では日本の史劇の舞臺に、今までにない光線と色彩とを見せた。併し、彼が最上

の藝術的な舞臺設備を見せたのは、岡田、和田、中澤、北の四洋畫家に總てを托した「歌舞伎物語」であつた。この場合には、實際一文字の問題も、左右の見切りの問題も悉く解決されてゐた。

先代左團次が死に、川上が死に、今の左團次が劇場を捨てると、日本の大道具は又昔の鈍感無神經に歸つた。洋畫家に教へられて、切り出しの木を作る事は覺えた。背景のパアスペクチウを合理的にする事は覺えた。併し、彼等はその寫實的な背景を以て新作に臨むばかりでなく、傳統的に特異な美しい様式を持つた日本の古劇にまで臨まうとする程無知である。しかも、さういふ場合でも、一文字は依然として元の不愉快な一文字なのである。下手の袖は依然として不作法なお囃子の窓の附いた袖なのである。

翻つて、歐羅巴今日の舞臺設備を見ると、殆ど遺憾なきまでに完美を極めてゐる。中世紀の芝居は中世紀の芝居らしく、エリザベス朝の芝居はエリザベス朝の芝居らしく、近代の寫實劇は出來るだけ寫實的に、象徴劇は出來るだけ象徴的に、夢幻劇は出來るだけ夢幻的に舞臺を作つて、決して彼是紛雜するやうな事はない。舞臺監督の指揮の通りに動く西洋の大道具は決して演ずる戲曲の様式や氣分を破るやうな舞臺を作らない。「圓天井式の空」で一文字（西洋で言へばスカイ、ドロップス）の問題も解決されてゐる。フオルツニイの電燈裝置で光や影の問題も解決されてゐる。カンソスの擴展で――即ち、畫家を廢して、建築家を使ふ事に依つて――室内裝飾を如實にする問題も解決されてゐる。中に

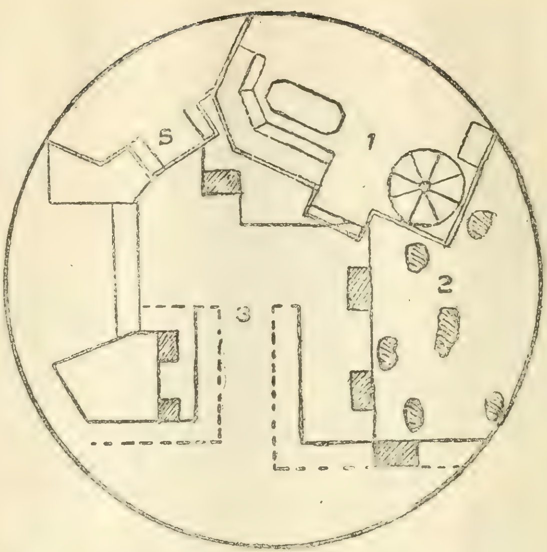
も、獨逸のマツクス。ラインハルトの如きは、希臘から支那、支那から日本に至るまでのあらゆる舞臺的手段を學んで、尚が上にも舞臺設備の藝術的向上を計つてゐる。

「廻り舞臺」の如きも、その創始者は日本人であるのに、今では獨逸人の方が逆にこの舞臺的設備を有效に且藝術的に使つてゐる。殊に名高いのは、今言つたラインハルトの持座たる獨逸座の廻り舞臺で、これには本家の日本も百歩二百歩を讓らなければならない。

一體、西洋で「廻り舞臺」（英吉利では Revolving Stage 獨逸では Drehbühne 佛蘭西では La scène tournante と言ふ）が發明されたのは、西暦千八百九十六年で、發明者はミュンヘンの王立劇場主事ラウテンシュレエゲルだといふ事になつてゐる（尤も、千八百八十年に、佛蘭西の或劇場に、既にこの設備があつたといふ記錄はあるさうだが）。日本でこの設備が完成したのは寛政五年――即ち、西暦千七百九十三年だから日本より百年以上も遲れて出來たわけである。併し、この設備は忽ち獨逸全國に擴まり、やがて英吉利から亞米利加にまで傳はつた。併し、亞米利加の如きは唯それを傳へたといふ丈で、今だにその本當の使ひ方は知らないでゐるらしい。（アアサア。エドヰン。クロオスの「亞米利加に於ける劇の演出」參照。）現今の西洋の「廻り舞臺」では、何と言つても、ラインハルトの獨逸座が巧妙の極致を稱へてゐるらしい。

獨逸座の「廻り舞臺」は一度に五場乃至それ以上の道具を飾つてしまふのである。それ故、或戲曲

の半分或は全體が、時々電氣の釦を押す事の外、何等の努力なしに演じ續けられるのである。

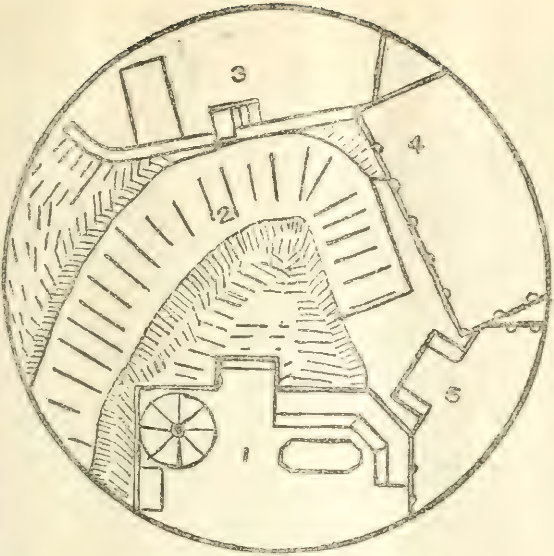


有名な「ファウスト」の場合は、日本にも今までに傳へられた事があるから、私は例を「ヘンリイ四世」の場合にとつて、獨逸座の「廻り舞臺」が凡そどういふ設備のものであるかを圖解して見ようと思ふ。

第一圖は「ヘンリイ四世」第一部の設備で、1は酒場であるが、後ではこれが叛逆者の幕營になる。2は田舍道で、その左右は小山である。3は「宿屋の前」であるが、後にはその上に山が冠せられて、戰場の一部になる。4は宮中の一室であるが。カアテンを變へて、また他の部屋にもなる、そして最後には騎士の幕營になる。5は城内の一室である。道具を變へるには、一通り初めの道具で舞臺を廻して、長い休憩の時に、各々の場面を少し宛作り變へて、更に舞臺を廻すのである。それ故十から十二位の場面が僅か一回か二

回の休憩で演じ續けられるのである。

第二圖は「ヘンリイ四世」の第二部であるが、理窟は同じ事で、1は酒場である。2は森である。



3の前の方は町で、寺院の廣場が遠くに見通しになつてゐる。長い休憩の時に、狭い町家續きが除かれて、舞臺全體が寺院前の廣場になるのである。4は城の前である。5は僧正の家の一室で、後には庭になるといふ趣向である。勿論、この劇は第一部と第二部とは日を違へて二日に演ぜられるのであるが、1と5とが、二部とも同じ舞臺の切り方である所にも、舞臺的勞力の節約が覗はれる。

併し、から傳へると、ラインハルトは唯無暗と「廻り舞臺」を複雜に使ふ人のやうに見えるが、一方に於いては、又日本人が想像も及ばないやうな單純な使ひ方をしてゐるのである。例へば、クライストの「ペンテジレア」を演出した時で

ある。ラインハルトは舞臺の横や上の邪魔になるものを總て取り去つてしまつて、四幕に短縮したその芝居を、總てトロイの町の前の野原の違つた箇所で行はれる事にしてしまつた。廻り舞臺には丈の高い絲杉の木が唯一本立てられた。舞臺が廻るに從つて、この一本の絲杉がその位置を變へた。背景としては白い丸い空が後に張られただけである。それで、立派に四幕が四幕とも場面を變へて見せた。

勿論、西洋の「廻り舞臺」は、多くの場合、日本のそれのやうに、幕を上げた儘廻されるのではない。日本の術語で言へば所謂「蔭廻し」で、一つの場面が濟むと、幕をおろして、幕の蔭で舞臺を廻して、直ぐ又幕を上げるのである。併し、ラインハルトは「フアウスト」の第二部で、日本式に幕を上げた儘舞臺を廻す事をも試みてゐる。それはフアウストの實驗室をムホンクルスとワグネルとメフイストフエエレスとが歩き廻るところである（二幕目）。それから、或一場が濟むと、幕を上げた儘舞臺を暗黑にして、道具を廻して、それから又舞臺を明かるくするといふやうな事もラインハルトは試みてゐる。私はその例をトルストイの「生ける屍」で見た。即ち序幕のプロタソフの家から、二幕目のチゴイネルの家に變るところである。眞つ暗な舞臺から咽び泣くやうなチゴイネルの歌を聞かせて、それから段々舞臺を明かるくした手際は可なり巧妙であつた。

私は日本式の――即ち、幕を上げた儘の――舞臺の廻し方を、決して無條件に否定するものではない。併し、新作物の場合などには、もう少し道具と道具との繋ぎ目に新しい工夫があつても好いかと

思ふ。既に五代目菊五郎のやうな人でも「安政三組盃」の梅屋敷で、枝折門の外から中へはひつて行くところを、舞臺を廻しながら自分達はそれに逆らつて歩きながら、極めて合理的に見せてゐるではないか。近頃見た芝居でも「箕輪心中」の最後の場で、田舎家の内部と外部とを丸物で作つた一軒の家を廻して見せたのなどは、愉快だつた。併し、日本人がかういふ工夫をするのは、密接した二つの場面を轉換する場合（今の梅屋敷でも、田舎家でもさうである）にのみ限られた事で、隔絶した二つの場面の連續に、何等の工夫らしい工夫の見られた事はない。

現代の獨逸の劇場には、「廻り舞臺」の外に、「車舞臺」（Wagenbühne）といふものの發明がある。これは幅三メートル長さ四メートル程の臺で、その臺が音のしない護謨輪の車輪の上に乘つてゐるのである。この車舞臺が一つの劇場に十箇乃至十二箇用意されてゐれば、どんな大掛かりな芝居でも、極めて簡易に、殆ど「廻り舞臺」と同じ程度の早さで演了されるのである。

車舞臺の使用法は極めて簡單で、先づ午後の内に、その晩やる芝居に入るだけの道具を今の臺の上に飾つて、プロシニアムの近所まで押し進めて置いて、時が來たらそれを舞臺に押し出して、臺の廻りを隱して、小道具を入れれば、それで舞臺の設備が出來てしまふわけである。

簡單な道具なら、車一つで濟む。大きな舞臺なら、車を幾つも繋げて使へば好い。劇場が小さいと、さう澤山の車を備へて置く場所がない。さういふ場合は、芝居をやつてゐる最中に、用の濟んだ車の

上の道具を作り變へれば、それで濟む。或場合には、一つの場面の面倒な部分だけを車の上に作つて置いて、左右の壁だとかその他の小さな部分は、後から人間の手で加へれば好い。いつかフランクフルト、アム、マインでやつた「ジュリアス・シイザア」などは、僅か三臺の車舞臺と天幕の場に入用な幕と戰場に入る少しの小道具とだけで、立派にあの場面の多い芝居を演了したさうである。日本にも「引道具」といふものが昔からあるが、とてもこの車舞臺の便利には及ばないやうである。

獨逸には、この車舞臺を一層大規模にしたものに「滑り舞臺」(Schiebebühne)がある。これは伯林王立劇場の機械部主任ブラアムが發明したもので、言はば、舞臺を一ぱいにする程大きな車舞臺を丁度二つ續けたやうなものである。臺は右へも左へも滑らす事が出來るやうになつてゐる。それ故、臺の半分が演技に用ひられてゐる間に、他の半分は道具を飾るのに使ふ事が出來るのである。この設備の便利な事は、廻り舞臺の場合では考へる事も出來ないやうな大掛かりな面倒な道具を、どんどん續けて變へて行ける點にあるのだが、唯贅澤な事には、舞臺の左右に丁度舞臺の廣さと同じだけの空地を持つた劇場でないと、設備が出來ない事である。そこでドレスデンの新王立劇場などでは、この「滑り舞臺」を舞臺の下で利用する事にしてゐる。卽ち一つの場面が濟むと、舞臺全體が十メエトル程床下へせり下がるのである。そこで今濟んだ道具が一方へ押し去られてしまふと、その間に用意されてゐた新しい道具が、その場所へ押して來られるのである。さうして、それがまた元の舞臺へせり

上げられて、そこで次の幕が始まるのである。日本にも「大ぜり」といふやうなものは昔からあるが、多くの場合は人物をせり上げるので、舞臺の道具全體がせり上がるといふやうな例は少ないやうである。殊に、それが迅速な舞臺の轉換に用ひられるといふやうな事は絶無のやうである。石川五右衞門の山門のせり上げ方なども、西洋にはなささうで、その賀巴里でやつた「ノオトル、ダアム、ド、パリ」の大詰などでは、一層大規模に應用されてゐたらしい。唯、日本に昔からある設備で、まだ流石のラインハルトも知らないでゐるらしいのは「蛇の目廻し」といふ奴だけである。併し、これも一旦知つたら、日本人がするより更に巧妙な使ひ方をするに違ひない。

これを要するに、舞臺の迅速な且藝術的な轉換に於いては、日本より百年も遲れて「廻り舞臺」を持つた西洋の方が今では、遙に日本を凌駕してゐるのである。その故は、西洋には「進歩」があつて、日本には「進歩」がなかつたからである。日本の舞臺設備は二世長谷川勘兵衞のあの巧緻にまで達しながら、それから先きへは今に一歩も出ないでゐるのである。殘念ではないか。口惜しいではないか。

併し、それ程「廻り舞臺」「引舞臺」などでは成功してゐる歐羅巴人も、日本の「花道」の使ひ方には、いまだに無知でゐるらしい。

尤も、役者が見物の中を歩いて出るといふ事は、西洋にも昔から絶無ではなかつたらしい。例へば、モリエエルの「マラアド、イマジネエル」アレクサンドル・デュマの「キイン」などには、それがあ

る。併し、一般に日本の「花道」は歐羅巴人の驚異であるらしい。

例へば、ここに英吉利の劇評家のクレメント・スコットが、千八百九十三年に日本の東京で團十郎（スコットはダンジロオと書いてゐる）の舞臺を見た時の記事がある。彼の見た芝居の外題ははつきり書いてないが、前後の記事と年代から考へ合はすと、櫻痴居士の「東鑑拜賀卷」であつたらしい。

スコットはかう書いてゐる――

「英吉利の劇場にハナミチ卽ち Flowery Way を見たら、みんなはどんなに驚くだらう。それは狹いプラットフオオムで劇場の前部から土間の見物席を越えて眞つ直ぐに、本舞臺まで續いてゐる。そして、そのプラットフオオムは夢幻的な、そして悲劇的な登場や、果てしもなく長い且つ變化のある退場に使はれる……」

スコットは更に筆を續けてゐる。日本の役者――殊に團十郎――は、一體に出が巧い。殊に引つ込みは一層巧い。さうして、あらゆる顏面の表情を集まつてゐる總ての人に見て貰ふ爲に見物の眞ん中で默つて芝居をする事が好きだ……

スコットは團十郎が十分間も掛かつて、よろよろと花道を引つ込んだのを見たと書いてゐる。さうして歐羅巴の眞面目な芝居にも日本の花道の用ひられ得る場合があると言つてその例にヘンリイ・アアヰングのシヤイロツクの出と引つ込みとを擧げてゐる。出といふのは、シヤイロツクがヱニスの橋

を從つて來て、娘と金のなくなつたのを見出だす時である。引つ込みといふのは、絶望した猶太人が倒の法廷を出て行くところである。日本でやれば、シャイロックはきつと花道から出たりはひつたりするに違ひない。シャイロックは出來るだけ長く掛かつて花道を出たり引つ込んだりするに違ひない。長い程見物が喜ぶからである。日本の見物は立者の役者を自分達の眞ん中に置いて、それに觸れる位なのを喜ぶからである——からスコットは書いてゐる（「昨日及び今日の劇」第二卷參照。）

役者と見物とのこの Intimacy（親密な關係）——それは、今日ラインハルトの求めて止まない所である。（彼が「エヂプス王」を曲馬場でやつたのも、この場合、見物に圍まれた王宮前の廣場は、一種の擴大された花道だと言ふ事が出來る）やがて、それが大戰後「大劇場」の建築となつたのも、みんなその爲だと言つて好い。彼は無言劇「スムルウン」の演出に際して、終に日本の花道をまで採用するやうになつた。

併し、流石のラインハルトも日本の花道の使用法には、まだ全く無知だと見えて、その使ひ方は一向平凡だつた。彼は舞臺の眞ん中に花道をつけた。これが既に花道の効果をどれ程減殺してゐるか分からない。しかも、彼はその上を、二三の行列の何の奇もない通り道にしただけであつた。「スムルウン」の作者たるフリイトリツヒ・フレクザは、何分初めての事故、餘り効果が強過ぎてもと思つて、態と力を弱めて使つたといふやうな事を書いてゐるが、果して彼等が花道に就いてどれ程の知識を藏し

てゐるかは疑はしい。

伯林博物館のクルト・グラアザア氏は、いつか日本へ來た時、沼津の平作の花道の使ひ方を見て、國へ歸つてから、その鑑賞を興味の深い、しかも學理的な論文で發表した。私はその飜譯を木下杢太郎君の筆で讀賣新聞の紙上に（後「地下一尺集」に收めらる）見た記憶がある。ラインハルトはあの論文を讀まなかつたらうか。

誠に「花道」は日本演劇の唯一つの誇りである。本花道を川と見て、假花道を岸と見た「野崎」の幕切れ。兩花道を吉野川の兩岸と見た「妹背山」の山の段。人物が假花道から正面の「歩み」を通つて本花道へ掛かる間に、舞臺か景色を轉換する技巧（今の「沼津」の場合、「切られ與三」の木更津など。）かういつた花道の使ひ方は、まだ西洋人の夢想だにしない所であらう。所謂「幕外の引つ込み」（この場合には花道だけが一つの舞臺を形作るのである）などに至つては、決して世界の何處にも其例を見る事が出來ない。

併し、私達は決して安心してはゐられない。私達は私達の唯一の誇りである「花道」を尚一層有効に尚一層藝術的に爲上げなければならぬ。「廻り舞臺」に進歩があつたやうに「花道」にも進歩はあるに違ひない。ラインハルトのやうな人が、若し日本の「花道」の眞の使用法を知つたら、この先又どんな事を考へ出すか測り知れないのである。

君は特に心配する、「廻り舞臺」で西洋に負けた日本が。また「花道」で西洋に負けるやうな時が來なければ好いがと。」

役者の藝

役者の藝の根本の土臺を知つてゐる人は少ない。可なり教育のある人でも、それの分からない人が多い。繪や彫刻の理論の分からないのを恥ぢとするやうな人でも、役者の藝の理論は全く知らないでゐて、平氣でゐる。他の藝術に關しては可なり立派な議論を吐く人でも、この問題になると、てんで分かつてゐないのが多い。悪く言ふにしても、好く言ふにしても、議論の土臺がまるで出來てゐないのである。

勿論、考へのない一般の見物は目に見えない脚本作者の事などを思ふわけがない。それだから、いつでも役者と役者の扮してゐる役とを一しよくたにして考へる。さういふ連中が美しい女主人公を喝采するのは、その女主人公の苦痛や感情に同情するからであつて、その女主人公に扮する役者の藝が巧いからではない。さういつた連中は、いくらそれに扮する役者の藝が巧くても、その役が悪者だと、「畜生」だの「馬鹿」だのと言つて、それを罵る。さういつた連中は、役者の言ふ臺詞までを役者自身の頭から出たものだと思つて、「あの役者は巧い事を言ふ」と言つて、感心する。

かういつた誤りをするのは、啻に考へのない一般の見物ばかりではない。立派に新聞雜誌へ名を出してゐる劇評家にも往々これがある。多少なりとも劇評といふものを讀んだ人は、脚本作者が劇中の人物に與へてゐる面白みを、役者の功に歸して了つてゐる實例はいくらも見てゐる事だらうと思ふ。例へば、誰々の何々は實に好かつた。あすこでかうかうしたのが實に細かくて好かつた――といふやうな劇評であるとして、その「かうかうした」といふ科が悉く脚本の「ト」書通りである場合などがそれである。勿論、總ての劇評がみんなさうだと言ふのではない。併し、たとひ少しでもさういふ劇評があるのは、役者の藝といふものの原理が分かつてゐないからの事である。

それも昔から幾度も見てゐる芝居だと、割合に間違ひが少ない。幾度も同じ物を見てゐるので、何處までが脚本の功で何處までが役者の藝だといふ事が、比較的分かり易いからである。併し、それがまだ一度も見た事のない新作の場合だと、大分違つて來る。たつた一度見たといふだけの知識で戲曲の價値を定めるといふ困難の上へ、まだよく知らない芝居へ出て來る役者の藝を論ずるといふ困難が加はつて來るからである。詞を換へて言へば、役者を通してのみ脚本を見る事が出來、脚本を通してのみ役者を見る事が出來るので、どうしてもお互を放して見る事が出來ないからである。

或場合には、そんなに豪い脚本でなくても、役者の藝で救はれる事がある、或は主立つた役者の人格で救はれる事がある。さうかと思ふと、役の中には幾ら下手にやつても儲かる役がある、又幾ら上

手にやつても一向榮えない役がある。佛蘭西の役者道には faux bon rôle といふ詞があるが、それは一寸見ると莫迦に好い役に見えて、その實やつて見ると、一向つまらない役の事を言ふのである。かういつた役者道の蘊奧が、普通芝居へ樂しみに來る見物に分からないのは尤もな事である、併し、苟も芝居を見てその評を書かうといふ程の人が、それ位の事に通じてゐないでは爲方がない。

抑も役者の藝とはどういふものだらう。これを定義風に書いたらどうなるだらう。

「役者の藝は、自分の役として引き受けた人物が、脚本に書かれたやうな境遇の下に、實際の生活で動いたり物を言つたりするやうに、舞臺の上で動いたり物を言つたりする藝である。」

先づ普通の見物なら、直ぐさまこの定義を受け入れるだらうと思ふ。或は知識階級の人でもさうかも知れない。ところが、この定義は根本的に間違つてゐる。絕對に間違つてゐる。たぜかと言へば、肝心な或一つの詞を落してゐるからである。

「役者の藝は、自分の役として引き受けた人物が、脚本に書かれたやうな境遇の下に、實際の生活で動いたり物を言つたりするやうに、舞臺の上で動いたり物を言つたりするやうに見せる藝である。」

から言はなければならない。即ち、役者の藝は、舞臺から離れてゐる見物に、動いてゐるな物を言つてゐるなと思はせる事である。そして、十の內九つの場合、見物にさう思はせる唯一の手段は、それを爲ないでゐる事である、そして何か他の事を爲てゐる事である。

有名な佛蘭西の喜劇役者コクランも、「藝術と俳優」と題する論文の内に同じ事を主張してゐる。かれの説に依れば、いくら背景や家具に寫實の極を盡したところで、舞臺は畢竟舞臺である、決して實際の物ではないと言ふのである。君は劇場の中にゐるのである。往來にゐるのでもなければ、家の中にゐるのでもない。若し、君が往來や家の中でやる動作をその儘舞臺の上に置くなら、恰度圓柱の頂きに實物大の立像を置いた時と同じ結果を見るだらう。卽ち、もうそれは實物大には見えないだらう」」から彼は言つてゐる。

成程、彫刻家が圓柱の頂き或は又何かに紀念建築物の破風の上に載せる爲に、或立像を作るとすると、それは下からのみ仰ぎ見らるべきものであるから、その柱なり破風なりの高さに應じて作らなければならぬ。同じ形の立像を作るにしても、公園か何かの低い臺の上に乘る場合とは、まるで拵へ方が違はなければならぬ。

それと同じやうに、役者もその藝を大きな劇場に適はせなければならない。卽ち、實際の眞實を眞實の僞物に飜譯しなければならない。役者にとつての眞實は、舞臺の上での眞實である。劇場の遠近法に適つた眞實である。若し、役者が家にゐる時と全く同じ事を舞臺の上でしたら、それは眞實とは見えないだらう。例へば、交際社會で實際名高い貴婦人が何等の修練なしに行きなり舞臺へ現れても、それは役者として一向貴婦人らしく見えないのと同じである。貴婦人は劇場の遠近法といふもの

を知つてゐないから、實際自分の持つてゐるものを人に見せる事が出來ないのである。

役者の技術の法則をしつかり掴む事は、少くとも繪をかく技術の法則を知る事と同じやうにむつかしい。これを知りたい人は、實際この技術で身を立てゝゐる人に聞くのが一番好い。畫家や繪に就いて畫家以外の人の書いたものは澤山あるが、その多くは無益で且愚劣である。役者や役者の藝に就いて書かれたものゝ大部分もさうである。併し、技藝家自身が喜んで自分達の技藝に就いてした話や、自分一流の藝の遣り方に就いてした議論や、自分達の藝の奥義を打ち明けた話などは、讀んで非常に面白くもあり又非常に利益もある。

西洋で言へば、英吉利の昔の名優コリイ・シバア（一六七一――一七五七）が自分で書いた「辯疏コリイ・シバア傳」（安い本がエヴリイマンス・ライブラリイ第六六八卷にある）、亞米利加の有名な喜劇役者ジョオゼフ・ジェッフアスン（一八二九――一九〇五）が書いた「自傳」、斷片的ではあるが、作者で役者を兼ねてゐた獨逸のエデキントが書いた「劇術」同じ國の現代の名優フリイトリッヒ・カイスラアの書いた「役者の覺之書」、前にも一寸引き合ひに出した佛蘭西の有名な喜劇役者コクランの「藝術と俳優」、役者の子で自分も役者で且作者だつた英吉利のジョオジ・ヘンリイ・ルウス（一八一七――一八七八）の「俳優とその技藝」などは、いづれもその點から見て面白い。日本にも國書刊行會から出た新群書類從の第三卷に文學合本の「役者論語」がある。「役者論語」とは、元祖坂田藤十郎の口傳で彰

九兵衛といふ花車形の書いた「舞臺百箇條」、元祖芳澤あやめの談話を筆記した「あやめ草」、名優（坂に坂田藤十郎）の談話を道化方の金子吉左衛門が筆記した「耳塵集」などを七部程集めた貴重な俳優學教科書である。明治になつてからも、松居松葉氏が九代目團十郎の談話を筆記された「團洲百話」、五代目菊五郎の口述を伊坂梅雪氏が筆記された「尾上菊五郎自傳」などがある。これらは何れもその職業の實際に深く分け入つてゐる點から言つて、たとひ雜駁ではあつても、秩序が立つてゐて實際に遠い學者の議論より遙に吾々を裨益する事が多い。

併し、私のかう言ふのを、役者の言ふ事なら何でも眞理だと主張するやうに取られては甚だ迷惑である。私は、役者が自分の藝その者について話したり書いたりする場合をのみ言ふので、役者が自分の職業以外の事について議論する場合を言ふのではない。例へば脚本の論であろ。脚本は、如何にそれが彼等の職業に密接な關係を持つてゐるにしても、決して役者の領分ではない。寧ろ、世の中に、役者の脚本論ほど危ないものはないのである（いつか、演藝畫報へ出た雁治郎の脚本論などを見ると、それが直ぐ分かる）

私は役者が役者以外の事について言つた議論を悉く肯定しないと同時に、役者以外の人が役者について書いた議論をも悉く否定はしない。專門の劇評家が書いたものの中には隨分貴重な說が含まれてゐる事がある。例へば英吉利のチャアルス・ラムやヰリアム・ハヅリツトの書いたもの、獨逸のユリウ

ス・バアブや墺太利のヘルマン・バアルが書いたもの、有名な佛蘭西の劇評家フランシス・クサルセイが遺した三册の論集、日本へも嘗て來た事のある英吉利の劇評家ヰリアアム・アチヤアの「假面か顏か」といふ役者の舞臺心理を書いた本などは、いづれも役者その人の談話に次いで利益のあるものである。日本でも森鷗外博士が嘗て「自憑」といふ事に就いて書かれた論文（ヰリアアム・アアチヤアが今言つた本で取扱つてゐる問題と同じ問題を取扱つたものである。これは「つき草」の中にある）だの、亡くなられた三木竹二氏の劇評（これも「つき草」の後半部にある。晩年のは雜誌「歌舞伎」にある）だの、杉贋阿彌氏「舞臺觀察手引草」だのは、同じ意味で吾人を教へる所が多い。

それから吾人は又、脚本作者が役者について言つた意味の深い詞をも見逃がしてはならない。例へば、沙翁が「ハムレツト」の中で役者に與へた訓戒、モリエエルが「ヱルサイユの即興」の中で自分の仲間に與へた忠告などには萬古不易の眞理がある。役者の技藝に對する作劇の技術の關係は、常に甚だ密接でなければならない。そして、脚本作者は是非とも役者の技藝に就いて多少會得するところがなければならない。さうでないと、作者は役者に使はせようとするものを適當に用意する事が出來ない。

脚本作者は自分の作を常に舞臺其者の爲に考へる。作者は脚本を公衆の前に、劇場の中で、役者の手で演ぜられるやうに拵へる。それ故、作者は常に見物といふものを勘定に入れる。見物の偏した見

方、見物の偏した好みといふものをも勘當に入れる。作者は常に自分の作をその時代の劇場の實際の註文に合ふやうに注意する。そして、脚本の實演に際して役を取る筈の役者の獨得な能力を出來るだけ多く利用する。偉大な詩人は役者の藝といふものを考へる事なしに、どんな脚本をも書く事が出來ない。それは、歌唄ひの技術を考へる事なしに、曲にする抒情詩を書く事が出來ないのと同じである。ヘンリイ・ジェエムスはかう言つた。「舞臺の散文劇に對する關係は、拍子の小唄に對する關係に同じである。或は具體的な或事件の一般法律に對する關係に同じである。」

　脚本作者が若し役者といふものを考へずに書くとすると、それはどんな危險に陷るか分からない。昔から偉大な脚本作者と呼ばれてゐる人に、一人として自分の芝居に出る役者と温い關係を持つてゐない者はなかつた。偉大な脚本作者は、自分の作がどの位役者に、役者の熟練に、役者の同情に、そして役者の忠實に負ふ所があるかを、誰よりもよく知つてゐる。成程、時としては、全體としての役者を不遠慮に惡く言ひながら、舞臺の上に成功を求めた作者もあつた。例へば、佛蘭西のドオデエの如きは、役者の缺點を可なり鋭く且細かく指摘した。併し、實際の脚本作者は常に彼等が役者から受ける助力を心から感謝してゐる。ヲルテイルの如きは自分の書いた「エレクトラ」を演じたクレイロン嬢をかうまで言つて讃めてゐる。「あれを爲し遂げたのは私ではない――嬢があれを爲し遂げたのだ。嬢は實にあの人物を創造したのだ。」

これは決して誇張でもなければ、空疎なお世辭でもない。自分が脚本を書く時に思ひも寄らなかつた或意味なり或目的なり或變化なり或眞實なりを、役者が舞臺の上で變形した人物に見て、意外な喜びを得た事のない脚本作者は、決してまだ廣い經驗を持つた脚本作者ではない。その人物の變形は役者の藝術的な深い見方から生じて來る事もある、或は單に役者の人格から生れて來る事もある。時としては、或役が單に役者の柄（即ち肉體的適應）でよくなる事もある。なぜと言へば、役者の藝に味をつけるものは、唯に役者の人格ばかりではなくて、また役者の肉體であるからである。役者の商賣道具は役者自身の身體の各部である。手、腕、歩き方、身振り、目の使ひ方、聲の調子――これらが役者の藝の道具である。これらが役者の鑿、役者の大理石である。役者の繪筆、役者の繪具皿、役者の繪絹である。

役者が總ての他の藝術家と違ふ點は主としてこれにある――役者は自分の作を自分の身體でしなければならぬ、そして公衆の面前でしなければならぬ。詩人なら深い森の中に隱れる事も出來よう。畫家ならどんな邊鄙で孤獨な生活を送る事も出來よう。詩人や畫家は自分と自分の爲事を二つに放す事が出來る。吾々が詩を讀む時、そこに詩人はゐない。吾々が繪を見る時、そこに畫家はゐない。詩人や畫家は吾々と直接に接觸しないでも濟む、吾々を無視しようと思へば無視する事が出來る。併し、役者にあつては、それが許されない。役者は公衆の面前で爲事をしなければならない。そしてその爲

事の材料は自分自身である。この一事を思ふと、役者が劇評に對して神經過敏になるのも、強ち無理ではない。

詩人や畫家の作物を論ずるのに、必ずしも作家の人格を知るの要はない。併し、役者の藝を役者の人格から放して考へる事は絶對に出來ない事である。技藝家としての役者と人間としての役者をどうして引き放す事が出來よう。或役の演技に對する惡評が、その役の內部に隱された人間――卽ち役者自身――の箇人的性格に對する惡評になるのをどうして避ける事が出來よう。非常に細心な非常に熟練な批評家だつたら、或はそれも爲し得られよう。併し、普通の劇評家からそれも望むのは無理である。

亞米利加の名優エドヰン・ブウスが自分の職業並びに文學、繪畫、彫刻、建築、音樂等の姉妹藝術の爲に作つた「俳優俱樂部」へ永久に專門の劇評家を拒絶したのも、この理由から來た賢い處置であつた。新聞記者でも、同時代の役者を論じない人なら入れた。文藝の批評家も許した。なぜと言へば、自分の作物を惡く言つた批評家と一緒に食事が出來ないといふ作家は、人並外れて神經過敏な作家でなければならないからである。繪畫の批評家も歡迎された。なぜと言へば、畫家とその作品とは手易く放して考へる事が出來るからである。併し、劇評家だけは永久に「俳優俱樂部」の門を潜る事が出來なかつた、なぜと言へば、どんな好意を以てしても、役者の箇性に立ち入らないで、役者の藝を論ずる事は不可能であるからである「俳優俱樂部」のこの規則は不文律であつた。併し、それは常に守

られた。そして、既に會員であつた人で、劇評がしたくなつたばかりに、この倶樂部の會員たる特權を屢々捨てた人も、決して一人に留らなかつた。併し、この賢い規則もたつた一つの不利益を持つてゐる。それは役者と劇評家とを接觸させる機會のない事である。これは劇評家に役者の技術を一層よく學ばせる機會を少なくするからである。役者といふものは人を引きつける人格を持つてゐて、少しばかり身振り物眞似が巧ければ、直ぐ世間の喝采を博す事が出來るものである――この身振り物眞似が巧いといふのは、話が巧いとか、歌を作るのが上手だとか、金を儲けるのが得意だとかいふのと同じで、明かに天から貰つた生れつきである。昔からの成功した役者に廣い理解のある人も稀にはあつた。併し、彼等は成功した小說家や成功した實業家と同じやうに、決して鋭敏な智力を持つてゐたのではない。金を作る人とか俗受の小說を巧く書く人とかは、多く著しい精神的の能力を持つてゐるものではない。彼等は寧ろ話が巧いとか金を儲けるのが上手だとかいふ天賦の才能のお蔭で成功してゐるのである。役者の天賦の才能には、他の方面に對する能力が附隨してゐる事もある。併し、特殊な天賦の才能があるからと言つてそれは決して廣い理解力のあるといふ證據にはならない。

よく碁や將棋の名人でも、それ以外の事では全く平凡な人があるものである。それと同じやうに、役者としては隨分高い地位にゐる人でも、他の事では一向人間並な人がゐるものである。英吉利の女優シドンス夫人（一七五五――一八三一）は世界第一のマクベス夫人と呼ばれた人であつたが、この

役についてかの女の書いた論文は一向價値のないものだつたと言はれてゐる。伊太利のサルヰェィ（一八二九——　）は世界第一のオセロと言はれた人であるが、この役について彼の書いた劇評には一向特殊な深い見方が現れてゐないといふ事である。日本の現代で言つて見ても、あれ程鴈治郎は紙治を巧く演じながら、彼がこの役について今まで新聞や雜誌に發表した苦心談に、一向この役に對する深い見方の現れたものはなかつた。吉右衞門がいくら巧い役者であつても、決していつか小宮豐隆君が論じただけの智力のある役者でない事は明かでもある。シドンス夫人でも、サルヰニィでも、鴈治郎でも、吉右衞門でも、唯芝居に對する特殊な才能を天から貰つて、これを忠實に且勤勉に育て上げたのに過ぎない。それ故、舞臺以外では、彼等も唯の普通の人間である。

ルウスの論文の中にかういふ文句がある。「世間は一般に巧い役者の天才を高く買ひ過ぎて、その切磋琢磨した熟練を安く見過ぎる傾きがある。世間は役者が實際ほんの少ししか持つてゐない智的想像力や詩的創造力を兎角役者の功に歸し易い。そして、役者が藝の修練で骨折つて切り開いて來た有らゆる困難を一向認めずに了つてゐる。」これは確に這般の消息を語つてゐる。役者が巧くなる爲に持たなければならないものは、廣い一般的な理解ではなくて、自分の藝術の特別な理解である。自分の藝の能力と範圍とに對する直覺的の理解である。自分の藝の原理をはつきり知つて、それを直ぐさま應用する力である。自分のしてゐる事の總ての効果を常に意識してゐる事、なぜ自分はかういふ事をし

てゐるのだといふ事を常に知つてゐる事——そんな事は一向必要でない。なぜと言へば、傑作といふものは屢直覺的本能的に出來て來るものであるからである。役者が舞臺の上で或事をするのは、それより外にしやうがないからである。その順序を自分で知る必要はない。その結果に來るまでの階段を一つ一つ歩いて戻つて見る必要はない。イプセンは自分の作の出來た順序を書いて遺したが、それが爲にイプセンの詩人としての値打を一段上へ上げはしなかつた。

總ての他の藝術家と同じやうに、役者は自分が思つてゐるより巧くやつた時に最も偉大なのである。役者の生れつきの才とその技藝の熟練とは純粹な智力の結果らしい印象を見物に與へる。自國の衣裳の歴史を書いたので寧ろ有名な英吉利の脚本作者プランシェ（一七九六——一八八〇）にかういふ逸話がある。この人の書いた或芝居の初日の晩、或喜劇の役者が或主要な人物を勤めて、極めて智的な印象の深い演技を見せた。ところがその明くる日、この役者がプランシェの所へその芝居の臺帳を借りに來た。本讀みの時に缺席したので、まだ脚本全體を知らないからといふ口上なのである。この役者は脚本全體を知らないで、自分の役だけを上手に勤めたのであつた、生れつきの才とその道の熟練とは、稽古の時舞臺監督から二三の注意を與へられただけで、この役者の扮する人物の詞に恰も智的な理解から來たやうな味をつけたのである。この役者は自分の出てゐる芝居の筋さへ知らずにゐたのである、それでも、よそ目には何から何まで知つてゐて演じてゐるやうに見えたのである。

佛蘭西のジャン・リシュパンが劇場の生活を書いた短篇小説の一つに或落ちぶれた役者を描寫したものがある。その役者は飽くまでも芝居が好きで、自分の身體が利かなくなつても、若い者を周圍に集めて、芝居のやり方やその原理を教へてゐなければ生きてゐられないのである。彼は單なる脚本作者に對して役者によくある侮蔑の念を持つてゐる。彼は常に自分の弟子達に教へて、人物の詞の裏へはひつて行つて、その人物の境遇が引き起す感動を捉へなければならぬと言ふ。なぜと言へば、役者の義務は作者の書いた詞がどんなに貧弱であつても、その奧にある感情を出來るだけ豐富に且完全に表現しなければならないからである。若し詞が不適當であつたり不合理であつたりしても、役者はその場合の感情を十分見物に傳へなければならないからである。この年とつた師匠は更に單なる詞の如何に詰まらないものであるかを力說する爲に、極々普通な文句を選び出して――極めて俗な詞を選び出して――そして。弟子達にその單純な文句を色々な境遇に應じた色々な感情で繰返して言はせる――たとへば、貴婦人に戀をする場合、戀の敵を罵る場合、子供に祝福を授ける場合、死にかかつてゐる母に別れを告げる場合などの各々に應じて、その同じ單純な詞を言ひ變へさせて見るのである。

この年とつた役者の教へ方は賞讃に値する。役者が感情の自由な操縱力を得る爲には、かういふ感情の體操をする必要がある。役者といふものは單に身振りや聲の調子を自由にする事が出來るばかりでは足りない。感情を模倣する在らゆる他の手段を會得しなければならない。そして、さういつた手

段は、脚本の臺詞を離れて、いつ如何なる場合にも役に立つのである。

波蘭の有名な女優モヂエスカ夫人がニュウ・ヨオクで或宴會に呼ばれた時に、波蘭語で暗誦をやつてくれと頼まれた。夫人は暫く躊躇したが、餘りみんなが勸めるので、たうとうやる氣になつた。夫人は部屋の一隅に立つて、不思議に調子の好い文章を繰り返し始めた。文句が切れる度に同じ音の詞が出て來るのは誰にも分かつたが、勿論臺詞の意味は聽き手の誰にも分からなかつた。最初は何か極單純な問答をしてゐるやうに見えた。それが段々熱情的になつて來て、終に何かひどく悲しさうな詞を言ふかと思ふと、この名高い女優の聲がぷつつりと途切れてしまつた。かの女の聲には殆ど咽び泣くやうな調子があつた。そして涙が今にも目から零れ落ちさうであつた。併し、座中で唯一人波蘭語の分かる、かの女の夫ボゼンタ伯爵は、可笑しくて可笑しくて迚も席に堪へる事が出來なかつた。なぜと言へば、夫人がこんなに熱情的に述べた詞は、唯掛算の九々に過ぎなかつたからである。

この場合、この女優は詞の内容といふものの助けを全然借りずに、情調の或連續と感情の或集合とを摸して見せたわけである。かの女の技藝は、言語の助けなしに行はれた原始時代の感情の交換に似たものである。かの女の吐いた詞は勿論無意味であつた。併し、それはかの女の傳へようとした感情の表現手段として役に立つたのである。伊太利の悲劇役者エルネスト・ロッシイは常にかういふ事を主張してゐる——偉大な役者は詩人を離れて立つ事が出來る。なぜと言へば、感情の一番尊い要

素は散文だの韻文だのの内に在るものではなくて、却つてそれを述べる抑揚の内に在るものだからである。」

これは一寸考へると、自分の商賣の自惚から來た詞のやうに聞えるが、決してさうではない。唯、事實の誇張的陳述であるに過ぎない。それは今のモヂエスカ夫人の逸話に見ても分かる事である。そして又、ロッシイ自身もその議論の證據になる、もつと著しい逸話を持つてゐるのである。或晩バドアで、彼は五六人の役者仲間と食事をした。食卓の談話が自分達の技藝とその問題になつた。すると、一座の一人が獻立書をとつて、この無意味な表でも讀み方一つで隨分人を泣かせる事が出來ると主張した。ところが、他の役者はそんな事が出來るものではないと言つた。勿論、彼等は瞞着され易い見物ではなかつた。彼等は自分達の商賣のあらゆる技藝に無感覺になつてゐる連中であつた。彼等は仲間の一人の發議を笑つて迎へた。そこで、その役者は獻立を讀み始めた。最初の一二語は極めて單純に讀んだが、直ぐと讀み方に威嚴のある調子をつけて、極平凡な詞をさうでないやうにしてしまつた。それから、その役者の豐富な聲は何者かを恐れるやうに震へ出した。そして終に、讀み手の魂が非常な苦痛で突き刺されでもしたやうに、ぶるぶる震へ始めた。もう詞の意味などは分からなくなつた。唯、聲の調子が傳へる感動のみがみんなの頭を占領してしまつた。そして、その役者がまだ獻立を終るまで讀み切らない内に、一座はお互の頰に涙のほろほろ零れるのを見た。

この伊太利の役者の藝は　波蘭の女優のそれより一層不思議で且一層信じ難い。モヂエスカ夫人の場合では、兎に角詞が分からないといふ強みがある。それに聴き手も感じよう動かされようと自分の方から進んでゐる場合である。ところが、この伊太利の役者の場合では、玄人が相手なのである。しかもその讀まれてゐる詞の意味はよく分かつてゐるのである。しかのみならず、モヂエスカ夫人の場合は不意に起つた企てであるのに、ロッシイ達の場合は初めから動かされまいとみんな心を締めてかかつたことなのである。併し、それにも係らず、彼等は覺えず涙を流してしまつたのである。

この逸話を傳へた佛蘭西の或作家はこの主人公の名を記してゐない。併し、恐らくそんなに高い地位の役者ではなかつたらうと思はれる。いづれにしても、この役者は美しい聲を自由に使ふ事が出來ただけで、その外の藝はなかつたかも知れない。若しあつたとしても、自分の商賣に對する理解は缺いてゐたかも知れない。しかも、その理解がなければ、到底自分の持つてゐる藝を最も有益に使ふ事は出來ないのである。自分の商賣に入用な總ての道具を十分に持つてゐるからと言つて、それだけで、直ぐ職人になれるといふものではない。表現の手段は如何に豐富に且如何に種類を多く持つてゐても、表現すべき何者かを　そして表現する價値のある何者かを持つてゐない限りは無益である。

多くの役者は「腕」に強くて「頭」に弱い。藝があつて智慧がない。多くの役者は「かうすれば好い」と人に示されさへすれば、それを爲る事は出來るが、その「かうすれば好い」といふ事を自分で

客へ出す事は出來ない。役者は案内者を要する。道さへ確かに教へられれば、どんどん歩いて行く事は出來るのだが、また自分で道を探つて行く事は出來ない。ここに脚本作者なり舞臺監督なりの果すべき職責があるのである。脚本作者や舞臺監督は自分が役者でなくても好いのである。併し、役々をどう演じたら好いか、それを知つてゐなければならない。そして、總ての役者に各自が出さなければならない色々な種類の效果を暗示してやる力がなければならない。自分ではあえて芝居をする事の出來ない脚本の作者が、その道には玄人たる役者に教へる事が出來ると言ふのは、逆說らしく聞えるが實際これは出來る事なのである。

時としては、脚本作者が同時に立派な役者である事がある。そしてこの場合は一段に大きな利益がある。ヱデキントが自身で演ずる　カアル。ヘツトマン――や　カイト侍從――には、如何なる名優も及び難い表現がある。時としては、芝居の大天才がこの暗示、教導の力を持つてゐる事がある。一流の役者でも、人に道を照らして貰はなければ、暗闇へ足を踏み込んでしまふのは確かである。偉大なシドンス夫人でも、その效果の大部分は兄弟のジョン。フイリツプ。ケンブルの發明な頭腦に負ふところが多かつたと傳へられてゐる。偉大な佛蘭西の女優ラシエル（一八二一――五八）が、詰まらない喜劇役者サムソンの弟子だつた事も聞えた話である。ラシエルはこの小さな喜劇役者の教へを受けなければ、悲劇の最高頂に達する事が出來なかつたのである。かの女は常にかう言つた――どんな役でもサムソ

ンにどうしたら好いか教へて貰ふまでは、私は毎も同様だと。屡スクリイブと合作をした佛蘭西の作者のルグウェは「アドリアンヌ・ルクウルウル」（榎本虎彦氏の「女歌舞伎」の原作）の稽古の際に、ラシエルが大勢仲間の集まつてゐる前で、サムソンに向つて、お蔭で役がよく出來たと禮を言つたと書いてゐる。

見巧者の淺い見物は、役者の藝を見て、それが自然と自由に湧いて來たもののやうに思ひ易いものである。しかも、さういつた自由な藝は、存外人に教へられて出來たものである場合が多いのである。菊五郎が松助に教へられる。吉右衛門が新十郎に教へられる。羽左衛門が段四郎に教へられる。かういつた場合は日本にも澤山ある。

役者は畢竟感情の樂器である。役者以上の頭を持つた人がこれを打てば、役者が自分で鳴るより一層好い音がするわけである。

鋭敏な音樂的の理解力と豐富な感情の樂器とを、若し同じ人間が併せ持つてゐれば、世界は偉大な役者を一人得た事になる。理解があるばかりでは足りない。若しそれで足りるなら、沙翁はあの時代の一番巧い役者でなければならない。さうかと言つて感情ばかりがあつても駄目である。それを聲と目つきと身振りとで十分に表現する事が出來なければ駄目である。役者といふものは唯感じただけでは足りない、表現しなければならない。自分の感情を技術に依つて人に傳へなければならない。役者

の象徴　とは今の聲と目つきと身振りとである。

表現すべき何者かを持つてゐ、表現の象徴を自由に支配する力を持つてゐる人が、眞の名優なのである。

役者といふものは、如何にその時代に有名であつたにしても、如何に實際すぐれた技術を持つてゐたにしても、死んでしまへば、どんどん人に忘れられて行くものである。デエヰツド・ガアリツクは世界が曾て生んだ最も偉大な役者だと言はれてゐる。併し、かれに就いて何が今日殘つてゐるだらう。人名辭書に名前が殘つてゐるだけである。坂田藤十郎がどんなに巧い役者であつても、初代團十郎がどんなに立派な役者であつても、今日かれらに就いて知る者は誰もない。九代目團十郎や五代目菊五郎に就いては、まだまだ知つてゐる人が澤山ある。併し、名人小團次となると、もう餘程見てゐる人が少い。九代目五代目を見た人の記憶さへ、月に年に朧氣になつて行く。

役者はこの運命を總ての他の演奏家と共にする——落語家、講釋師、歌ひ手、三味線彈き、みな然りである。他の藝術家にあつては、死んだ後に作品が殘るが、演奏家にあつては、死後に何も殘るものがない。唯その演奏を見たり聞いたりした者に、美しい記憶が少しの間殘るだけである。

近松門左衛門は坂田藤十郎の爲に幾多の脚本を書いた。「夕霧七年忌」の素朴な美しさに感心する者は今日でも澤山ある。かれらにとつて、近松は決して唯名前ばかりではない。併し、藤十郎が伊左衛

門に扮して如何に「買手」の妙を見せたか、それを知る者は絶えてない。默阿彌は小團次の親友であつた。併し、「三人吉三」は今日でもまだ新しく味はれてゐるが、この作を自分の爲に書き卸させた小團次はもう世の中の記憶に甚だ微である。

ジエツフアソンはかう言つた「畫家や彫刻家や著作家は死んだ後でも、自分達の作品の中に生きてゐる――併し、死んでしまつた役者ほど不用なものは世界に一つもない、役者の藝は唯言ひ傳へで殘るだけである。役者は生きてゐる内に、公衆の喝采の内に、報酬を求めなければならぬ――でなければ、永久に報酬は得られない。若し、役者の名が生きて殘るとしたら、それは何か自分達の藝とは全く關係のない事情からでなければならぬ。」

テアトル・フランセエで、あらゆる偉大な戲曲に、三十年以上も理想的な若い戀人を勤め續けたといふドロオネエ（一八二六――一九〇三）は、常に役者をホフマンの怪談に出て來る畫家に譬へた。この畫家は空虛なカンワスの前に空虛な繪筆を持つて坐つて、しかも本當の繪に必要な、あらゆる筆遣ひを見せるのである。エドキン・ブウスの評傳を書いたので有名な亞米利加の役者ロオレンス・バアレツト（一八三一――九一）は、いつでもミケランジエロの逸話の一つを持ち出した。或パトロンを喜ばせる爲か、或は自分の氣まぐれからか、この偉大な彫刻家は、或時雪で彫像を作つた。勿論、その美しい力のある彫刻も、太陽が出ると直ぐに溶けてしまつて、後には形のない雪の塊が殘つただけ

であつた」役者の毎晩してゐる事は丁度これである。」と、バアレットは常に註釋して言つた。「役者は永久に雪の像を彫刻するものである。」

併し、役者の名は、實際かれらが悲しく考へてゐる程果敢ないものであらうか。役者はその名の移り易さに對して、何一つ償はれるところがないであらうか。

この問に對する第一の答は、役者は生きてゐる内に、公衆の喝采の内に、報酬を求めなければならぬ――でなければ永久に報酬は得られない――といふシェッファソンの主張の内に含まれてゐる。

役者が十分の報酬を得てゐる事は誰でも知つてゐる。世間の賞讃に於いても、報酬の金額に於いても、役者は如何なる他の藝術家よりも餘計に拂はれてゐる。早い話が、劇作者と役者とを比較して見れば分かる。歌舞伎座の技藝委員長が一日に取るだけの金をさへ、歌舞伎座の立作者は一興行に取るであらうか。それは疑問である。日本で一番收入の多い藝術家は日本畫家だと言はれてゐるが、その日本畫家にもまだ自用の自動車を乘り廻してゐる者は一人もない。ところが、役者にはそれが既に五人も六人もある。

役者は實際の才能以上に金を拂はれてゐるばかりでなく、實際の力量以上に世間の追從を受けてゐる。といふのは、役者の藝の本質を知つてゐる者が少いから、いつでも實價以上に買ひかぶられるのである。役者は自分の賞讃者と殆ど直接に接觸する。樂屋へ訪問して來る贔屓は勿論の事である。花

道の揚幕を一歩外へ出れば、まだ自分の姿の見えない筈である幕見からさへ「何々屋あ。」といふ聲が掛かる。巧い臺詞を言へば、直ぐ手を叩かれる「見え」を一つ切れば、芝居中が割れるやうな騷ぎをする。西洋ではそんな事はないかと言へば、佛蘭西などでは、可なり立派な劇場でも、狂言なかばに盛に掛け聲をする。露西亞や獨逸の可なり嚴ましい芝居でも、一晩の芝居が濟むと、頻に役者の名を呼んで、これを幕の前へ引つぱり出す。かういふ直接な賞讃のされ方は、どんな詩人にも、どんな彫刻家にも絶えてない事である。

役者といふ者は、ちよいと往來を歩いてゐても、直ぐにあれは誰々だと言はれる。さういふ事は到底他の藝術家には望まれない事である。どんな立派な建築物の入口を、どんなに大勢の人が潜つても、その建築の設計者を思ふものは一人か二人に過ぎない。どんなに立派な銅像を見て感心しても、その製作者の名を訊ねるものは、ほんの僅であらう。

劇場その者の中でも、見物の多くは、自分の感心して見てゐる芝居の、作者が誰であるかを知つてもゐないし、また知らうとも思つてゐない。少くとも見物の九分は、幹部の役者の名を知つてゐる。併し、作者の名を知つてゐる見物は高々一分しかない。

例へば「箕輪心中」が田舎廻りの役者の手で演ぜられるとする。かれらは長看板にたとひ作者岡本綺堂氏の名は逸しても、「東京大歌舞伎左團次一座の當り狂言」と肩書きする事は忘れまい。これは西

洋でも同じである。或狂言が都で當つて、これが旅廻りの一座の手に掛かると、きつと作者の名は書かれないで「誰々一座の當り狂言、何々」と辻びらに書かれる。丁度今、私の座右にマアテルリンクの「マリイ・マグドレエヌ」を巴里でやつた時の、黄いろい辻びらの寫しがあるが、それを見ても、一番大きな字で刷られてゐるのは狂言の名題で、それに次いで大きいのが劇場の名、それに次いで大きいのが女主人公に扮する女優ルブラン・マアテルリンクの名とその他二三の男優の名で、ルブランの夫であり、この偉大な戲曲の作者であるモオリス・マアテルリンクの名は、音樂を指揮するフイリツプ・モロオの名よりも小さく刷られてゐる。

かういふわけで、役者といふものは作者が作り出したものの説明者乃至演奏者であるにも係らず、いつも作者を蔭にしてしまつてゐる。役者といふものは、ルウスの言つてゐるやうに、作者に依つて火を點けられた感情の豐な光の内に立つ」といふ測り知るべからざる利益を持つてゐるものである。役者といふものは、自分が舞臺で話してゐる事實と自分は何の關係をも持つてゐないのにも係らず、作者の偉大な思想を見物に傳へて、恰もさういふ思想の所有者であるかの如く歡び迎へられてゐるものである。

役者が「直ぐに忘れられる」といふ事に對する償ひは、賞讃に於いて、或は金に於いて、そして恐らくはその兩方に於いて、實價以上に拂はれるといふ事ばかりではない。他にまだ一つ重大な償ひが

あるのである。

大抵な芝居の研究者でも、この償ひは見過ごしてしまふ。ルウスのやうな人でも、殆どそれを認めてゐながら、つひそれを言はずにしまつた。

「舞臺を退く名優が名前以上のしつかりした記念物を後へ遺す事が出來ないといふことは情ないことだと思はれてゐる。」マクレデイの引退した時、ルウスはかう書いた。「畫家は自分の力を證明する爲に、自分の後に繪を遺す。著作家は自分の後に本を置いて行く。役者は唯言ひ傳へを遺すだけである。幕が降りる――藝術家は悉く滅してしまふ。後の世に、かれの天才を語る者はあらう。併し、誰もそれを批判することは出來ない。」

「誰もそれを批判することは出來ない。」――ルウスは自分の書いたこの最後の一句に含まれてゐる意味を十分に知らなかつた。この一句こそ、實に役者が如何なる他の藝術家よりも幸福であり得る事を暗示してゐるのである。役者といふものの未來に於ける名聲は、一にかれが生きて舞臺に働いてゐた間に得た名聲に頼るのである。かれは生きてゐた間に登り得た壇上から、決して再び追ひ落される憂はないのである。如何に批評の標準が變らうとも、如何に公衆の意見が迷はうとも、一度登つた地位は決して動かされることではない。役者にとつては、同時代の判決が最後である。子孫はこれに對して決して控訴を企てない。

かういふ安全な保障は畫家にも詩人にも決して得られない。畫家や詩人の作物は後へ殘るから、時代が變るに連れて、違つた標準で新しく値をつけられる。それ故、或世紀には一代の巨匠として認められた畫家が、他の世紀では凡庸以下に地位を落されてしまふことがある。英吉利のポオプといふ詩人などは、その時代にあつては英詩人中の最も偉大な者として認められてゐたのに、僅三四十年立つか立たない内に、もう詩人でも何でもないと言はれるやうになつてしまつた。かういふ批評の變遷から、役者は全く安全である。如何なる批評家でも、坂田藤十郎の再審を申請する事は出來ない。證人はもうみんな死んでしまつてゐる。事件はもう局を結んでゐる。判決は永久に變る事がない。後の世に、かれの天才を論ふ者はあらう。併し、誰もそれを批評することは出來ない――そして、誰もそれを批判することは出來ないから、後の世の人は言ひ傳へられた通りを、その儘受け入れなければならぬ。坂田藤十郎は何もない言葉で詩をかいたのである。雪で像を彫つたのである。それ故、かれの作つた詩でも彫刻でも、再び人の目に觸れる憂はないのである。藤十郎がどれ程の名人であつたか、それを吾人に證據立ててくれるものは誰もない。吾人は唯それを信じて聞いて、それを信仰の問題として持つてゐなければならぬ。

同じ演藝者でも、落語家や講釋師は役者よりもまた不幸である。昔は知らぬが、今の世では、速記といふものがかれらの詞を後世に遺すからである。例へば三遊亭圓朝の「牡丹燈籠」の速記を讀んで、

例のカランコロンといふ下駄の音の件へ來ても、實際一度でも圓朝の話を聞いたものでなければ、本當にその凄みを感ずる事は出來ないだらう。圓朝の技藝あつて始めて凄みの出る詞も、印刷されたページの上では極めて力のないものになつてゐる。そこで、圓朝の話を聞いた人の生き殘つてゐる間は好いが、それが一人も亡くなつてしまふと、圓朝の價値を疑ふ者も出て來ようといふものである。これは西洋で言ふと、演説家の運命と丁度同じである。ところが、役者にはかういふ憂さへないのである。役者の言ふ臺詞は悉く作者の作つたものだ、たとひそれが後世に殘つても、役者はそれに何の責任をも持たないからである。

さて、役者といふものが唯傳説だけで殘るものだとすると、昔有名だつた役者に實際それだけの價値があつたかどうかを疑ふ人も出て來るわけである。若し、昔の有名な役者を今日の舞臺に見る事が出來たら、吾人はそれをどう思ふだらう。坂田藤十郎や初代團十郎や瀬川菊之丞やを吾人が見て、果してその時代の人が感心した程感心するであらうか。疑ふ者はきつと言ふ、「若し、さういつた名優達を今日の舞臺に見る事が出來たら、吾人はきつとかれらの藝を古臭いと思ふだらう、誇大だと思ふだらう、餘りに芝居を爲過ぎると思ふだらう」と。

この議論は餘りに斷定的であるが、それでも一面の眞理は傳へてゐる。昔の役者の藝が悉く今日の役者の藝と同じでない事は明かである。なぜと言へば、技藝の根本原理は變らないでも、演技の周圍

の事情は絶えず變つて來てゐるからである。

役者といふものは、常に自分が技を演じてゐる劇場に自分を適合させて行かなければならぬ。役者の藝の演じ方は、その時代の舞臺の條件に從つて變化されなければならぬ。西洋にも日本にも、幕といふものがなくて、舞臺が見物席の中へ突き出してゐた時代があつた。さういふ時代の役者は、さういふ舞臺に適應するやうな藝の演じ方をしなければならなかつた。若し、さういふ時代の名優が、全く構造の違つた今日の舞臺に現れて、かれらが昔の舞臺で演じた通りを演じたら、疑ひもなくかれらは吾人を失望させるだらう、そして、吾人はかれらの藝の價値を認め損ふだらう。

併し、さういふ考へ方は宜しくない。ガアリックのやうな名優、坂田藤十郎のやうな名優が再び生れて來て、吾々の境遇の内に育つたら、かれらはきつと今日の條件を受け入れて、立派に功を收めるに相違ない。かういつた名優の天才は、その當時自由に伸びたやうに、今でも自由に展開するに違ひないからである。かういつた名優はいつの世に生れてもきつとその時代の公衆の期待に答へないでは置かないからである。

併し、役者の藝の變遷は、舞臺の構造の變化にのみ原因を置いてはゐない。脚本の内容形式の變化にも影響される所が多かつた。しかも、その脚本の變化は、一面自然主義的の立場から自發的に（即ち文學的に）起つたものであるが、一面舞臺の額縁式に變つて來た事にも促されるところが多

かつたのである。

新しい脚本には新しい藝を用ひなければならぬ。古い脚本には十分効果のあつた藝でも新しい脚本には全く役に立たぬものがある。そこで昔の役者の藝と今の役者の藝とが全く違つて來る。始めてエレオノオラ・ヅウゼが亞米利加へ渡つた時に、その「カヷレリア・ルスチカナ」を見たジヨセフ・ジエツフアソンはかう言つた。「あんまり寫實過ぎる。悉く寫實過ぎる。私はあの伊太利の村にゐる皆の數まで數へる事が出來た。」

新派の役者の困難はここにある。かれらは出來るだけ眞實に性格を現さうと努めてゐる。かれらは昔の役者が好んだ効果の多くを棄ててしまつた。その結果として、かれらは、もつと華やかな脚本に適應した藝を好む人にとつては、時として力が弱く見えもするし、色が薄く見えもする。

昔の役者は今日の脚本を見て、これではまるで臺詞が足りないと言ふに違ひない。それと同時に今日の新派の役者は昔の脚本の臺詞を見て、どうしてこんな長いものを言ひこなす事が出來ようと思ひ惑ふに相違ない。この頃西洋で行はれる古劇の復演が、兎角不滿足な結果に終る主な理由はこれである。役者はまるで習つた事のない事をやらされるのだから、それの巧く行かないのは當り前である。是非とも昔流の藝を要求する古い脚本に、今日の新しい藝を用ひたところで、効果の上がる筈はないからである。

サラア・ベルナアルとヅウゼとが同じ「フェドラー」を演じた場合の比較を記錄で讀んで見ると、それが好く分かる。サラア・ベルナアルは普通の女優であつた。あの女は四十年乃五十年以前に用ひられた役者としてのあらゆる藝を心得てゐる。「フェドラー」はこの女優を中心にしてサルヅウが書いた見世物式の狂言である。この狂言は何の意味もない音聲や狂亂に充ち滿ちてゐる。勿論、サラア・ベルナアルの演技は比類のない成功であつた、普通の藝の一大傑作であつた。ところが、伊太利の普通の女優ヅウゼは、この狂言の女主人公の性格を眞實に且深刻に現さうとした。勿論、これは明白に不可能な事であつた。ヅウゼが眞實であればある程、サルヅウの嘘が暴露された。然るに、それが近代的の脚本になると――例へばズウダアマンの「故郷」をこの二人で演じた場合の比較を讀んで見ると――全然ヅウゼの方が勝を制してゐる。

以上は西洋の場合であるが、日本の今日は事情が丁度反對になつてゐる。日本の今日の役者には、寧ろ昔の藝ばかりが殘つてゐて、まだ本當に新しい藝といふものが芽ざしてゐない。それ故、昔の狂言を演ずる場合には、概して非常な失敗はないが、新作の脚本となると、屢痛ましい無知を暴露する。

それを證據立てるものは岡本綺堂氏の脚本である。氏の脚本はいつも左團次一座に成功して、他の一座に失敗する。「修禪寺物語」でも「入鹿の父」でも「鳥邊山心中」でも、左團次一座の手にかけられて、多少の成功を見ないものは一つもないのに、いつか羽左衛門の爲に書かれた木村重成も、菊五

郎の爲に書かれた大津の次平も、演技の成績はみんな失敗であつた。これは決して左團次一座の爲に書いたもののみが、作が優れてゐて、他の一座の爲に書いたものが、作が劣つてゐたからではない。左團次一座は綺堂氏の新しい形式に適應する新しい技藝を持つてゐるから、いつも成功するので、他の一座は綺堂氏の脚本に効果を得る手段を知らないから失敗するのである。勿論、綺堂氏の脚本は、作者自身も知つてゐる通り、全然新しい形式の脚本ではないのであるが、それでも日本の昔の芝居の演じ方で、あの種類の脚本が演じこなされる理由はないのである。

私は今、日本の役者には昔の藝ばかりが殘つてゐると言つたが、その昔の藝も段々變形しつつある事は爭はれない事實である。例へば、六代目菊五郎の淸心や吉右衞門の陣屋の熊谷などには、決して日本の昔の役者に見られさうもない細い心理描寫がある。併し、かういふ技藝の變化は果して何時まで押し進める事が出來るであらうか。私は疑ひなき能はずである。日本の昔の脚本が昔の脚本として殘る限り、かういふ技藝の變化は或程度に留まつてしまふか、さもなくば今のヲヤマの場合のやうに、終に脚本の嘘を暴露してしまはずには置かないからである。

日本の古い脚本が持つてゐる形式の特質は、到底徹底した自然主義的の演技を許さないのである。日本の役者にして、若し本當に新しい技藝を起さうとするなら、それは必ず新しい脚本に依らなければならない。漸進的に進むなら綺堂氏の脚本も好からう。紫紅氏の脚本も好からう。急進的に進むに

は、もつともつと新しい脚本に依らなければならない。

世間には脚本と役者の藝との深い深い關係を考へないで、唯大まかに古劇の新演出を稱へるものがある。私はそれらの人の足下に、謹んで寫實派の大家卯三郎の演ずる赤垣源藏を捧げたい。

古きものは飽くまでも古かれ。

新しきものは飽くまでも新しかれ。

これが私の最後の詞である。

內的寫實主義の一女優

——カアロッタ・ニルソン嬢談——

妾が或一つの役を研究してこれを演出する際には自然を師と致します——自然は模擬的藝術で生きてゐる妾ども總ての大きな手本で御座います。少し氣の利いた役者なら決して他人の眞似は致さない筈でございます。併しながら二人の役者が同じ自然を研究した場合にはその結果が同一になる事がございます。劇評家がよくあれは誰の型だとか、あれは誰の眞似だとか申して攻撃する場合にも、今述べたやうな理由で、演出法が同一になつた場合もある事かと存じます。どんな技藝家でも苟も多少の向上心を持つてゐるものなら決して他人の眞似は致しません。一つの演出法と申すものは、一人の俳優の心の絲から織出されるものでございます。丁度あの忙しい小さい蟲——名を申すのは氣味が惡くて厭でございます——の巢が、あの小さな蟲の自分の體から出て來る絲で作られるやうにでございます。その通り一つの演技法と申すものは作者の描いた人生の型を寫し出すに努めると共に、又その演出法の性格の印象——演出者の個人的精神の影——といふものを帶びて出て來なければならないもの

でございます。その自分の個人的印象の上に他人の個性の印を押さうとするのは、丁度型と印とを隠して置いて貨幣の贋造をしてゐるものと同じく、いと賤しむべき業でございます。

演出法は、それが「自分のもの」でなければならないのみならず、自然其者に出來るだけ忠實でなければなりません。自然は決して何者をも偽りません。自然には虚僞といふものがございません。妾は絶對的寫實主義を信ずるものでございます。從來現實のイルウジヨンを作り出す事に就いては、又眞實幻像の技術に就いては多くの說が稱へられました。そしてみんな夫々面白い說でございました。併しながら妾の信仰は、それとは違ひます。妾は絶對的個人主義を信ずるものでございます。妾が舞臺の上で致して居ります事は、同じ事情のもとには、自分の部屋でも致してゐる事でございます。舞臺で致す事と、自分の部屋で致す事とは少しも違はない積りでございます。舞臺の上で多少印象を強める場合でも、決して動作や聲の調子や顏面の表情などを誇大には致しません。妾は白を嫌ひます。白の後に隠れてゐる虚僞を嫌ふのです。妾が力を強めようとする場合には長い白の間を置きます。聲の調子を沈痛に致します。表情を長く一つ所に留めます。寫實主義は近代演劇の標準でございます。それは妾どもの多くが到達しようとして努めてゐる處でございます。デウゼ Duse が長年身を入れてゐるのはそれではございますまいか。ワイスク [illegible] 夫人が世に認められる前に多年成就しようと努めてゐたのはそれではございますまいか。レナ・アッシュエル Lena Ashwell が試みてゐるものはそれでは

ございますまいか。

サアラ・ベルナアルは幻像といふものには眞實が無くても十分だと申してをります、彼女は役者が感ずるに必要はないと申してをります。併しながら妾は現に彼女が舞臺の上で涙を流すのを見た事がございます。感じなくてこの眞を見せるのは難しいでせう。思想と趣味との方向は、古い、クラシックな、[illegible]した標準から、いつの間にか、單純な、人間らしい――一言にして言へば眞實な道に向つてゐるのでございます。妾はシェエクスピアを好んで讀みも致しましたし、また間斷なく讀んでもをりますが、シェエクスピアの書いた女主人公をして見ようとは夢にも思ひません。妾は『マクベス』を研究しました。併しながらマクベス夫人をして見ようといふ氣は少しも起りませんでした。それは唯に妾の柄が、あの役に適しないといふ故ばかりでなく、妾の思想と趣味とが、もつと人間らしい異つた型の人物に向いてゐるからでございます。妾の目的は極虚飾の無い方法で[illegible]の無い人物に扮して見たいのです。何となれば斯様な人物とさうした簡樸な演出法とは、偉大なものであり、人間らしい物でもあるからでございます。妾は常に心から虚飾を嫌ひます、古いクラシックの役は虚飾を以て充されてゐるではございませんか。

妾は人間の性質を外觀的よりは、寧ろ内觀的に研究致します。或一つの役を受取つた時、その役の人物の生活の爲方といふものに就いて、全く自分が知らない場合には、外へ出て或手本を探してこれ

を研究するのが至當でございます、併しながら妾は決してさういふ事を致しません。曾て妾は偶[illegible]の或娼婦に扮しなければならない場合がございました。その時マネジヤアは、妾に赤い毛の鬘を被らせ、赤いぴら／＼した衣裳を着せようと致しました。妾はその鬘が氣に入りませんでしたから、そんな藝術的な色に全く無用であらうと、權元まで申し出ました、妾は縮髮の鬘を用ゐるか、左なくば全然禿頭で出る娼婦といふ、内容を具へてお目に掛けると申しましたけれども、マネジヤアは妾に契約書の一個條を指示してどうしても自分の言に從へと申します——妾は不注意にも赤毛の鬘を被るといふ契約をしてをつたのでございます。已むを得ず妾はそれを被りました。果してその役は失敗でございました。妾は興行人の意と妾との意との間に何か葛藤があるといふ事を想像するほどな自信家でもございません。併しながら役に役を重ねる事で、狂人のやうになつて外觀的の研究ばかりを追ふ事は、妾には失敗を招く種になるだらうと思ひます。妾は人生研究の法式といふものを持つてゐるのではございません。無意識に性格を研究するのでございます。當に研究しつゝあるのでございます。外を歩いてゐる間、殊に公園を歩いてゐる間に妾の逢ふ人々の心的寫眞を取り、その人々の境遇を考へ、その人々は何故さういふ境遇にあるのか、それを絶えず研究してゐるのでございます。

妾が自分の演ずる役を段々發展して參ります際には、妾は外からよりは寧ろ内から見ました。妾どもの内部には數限りない善惡の可能性が潜んでをります。妾どもには一人として、明日妾どもが何を

致すか知つてゐるものはございません。今日妾どもは善人であつても、明日悪人とならないとは限りません。妾どもは妾ども自身を知らないのでございます。妾どもは海の深さを測る人と同じやうに、常に測鉛を淺瀬の底に下してゐるのでございます。ですから何時が目にも「まだ發見されない」深い處を存じてゐるのでございます。妾は妾に出來ないと思ふやうな事をしてゐる女を未だ曾て見た事もございません。讀んで知つた事もございません。口喧しい女、不道德な女、女の人殺し　是等の人の弱い芽生は總て妾どもの內部に十分存在してゐるのでございます。最も唯一片の火花には過ぎないのですが、それに依つて十分妾どもの可能性を讀む事が出來るのでございます。與へられたる境遇の元に何故或婦人はこの事或はその事をしたかといふ事の理解の出來ない女優は、唯に女優としてのみでなく、一個の婦人としても能力の足りない事を表白してをるものでございます。妾どもの慈愛は海の如く廣く且深くなければなりません。今日の露西亞は自分の偏狹と盲目と、兄弟姉妹の愛の缺乏と、人道の不足との犧牲になつてをります。內部を御覽なさい、そして廣く世界の女子と世界の男子とを御研究なさい。

　妾の衣裳部屋へ一人の美しい御婦人が見えまして、妾に仰やるには「ニルソンさん、あなたのやうに物事を眞面目に取つてはいけません」と。妾はその綺麗な顏を眺めて、そして考へました、「あなたは多くの事を逃げた、その代り又多くの物を失つた。」と。彼女は、妾に物事を眞面目に取るからこそ、

眞面目な事が出來るのだといふ理窟を知らなかつたのでござゐます。

　などもは時として天性は役者に取つて肝心な要素だといふ事を聞きます。或名優が申しました、「演劇には技巧が無い」と。彼はそれが本當でないからそれを證據立てる事が出來ませんでした、成程天性といふものは必要缺くべからざるものでございます。併しながら天性が總てではございません。其の天性を指導して行くだけの智力といふものが無ければなりません。天性の力ある人は或る一つの役を非常に力強く演ずる事が出來ます。併しながらその天性に全く相反した或他の役に扮した場合を想像して御覧なさい。その役が或場所と或時とを現す必要のある者だとして御覧なさい。彼は智力をどう致しませう。智力無しに彼は何を致しませう。頭腦の無い天性は箱の上に馭者の乘つてゐない放れ馬のやうなものでございます。俳優たるの準備には理解力と同情と智力と修養とが無ければなりません。

　苦痛を踏まなければ演劇術には到る事が出來ません。得んと欲する者は先づ失はなければなりません。世界の戰場へ出て打倒されなければなりません、屈辱と失敗とを嘗めなければなりません、希望を得る前には絶望を味はなければなりません、斯くして勝利が得られるのでございます。花は踏潰された時に最も好い薫を放ちます。人間の薫は即ち成功でございます。

　劇評家は芝居を見に參りましてよく「これは素敵だ。」と申します。彼等はこの俳優は天才があると

か、あの役者は好運だとか申します。併しながら彼等はどうして俳優がさういふ成功を得るに至つたのか少しも考へません。少くともさういふ事に就いての考を述べません。妾が「吾等三人」といふ芝居のライといふ役に扮した時の準備などは十週間の眞面目な勉強でございました。その間妾はライといふ芝居の事の外は何も考へませんでした――その十週間の二月前から、妾はその脚本に親んでゐたのでございます。妾は歐羅巴に立つ前に人の讀んで呉れるのを聞きました後、二度それを自分で讀みました。その後といふものは毎日汽船の上で又それを讀みました。英吉利に居ります間も、巴里で芝居を見物致しました時も、妾はその脚本を讀み且考へてゐました。一場又一場と順々に讀みました。さうして又それを繰返して讀みました。

妾はこれを、小さく咬むのだ、と申しました。それから亞米利加へ歸つて參りましてニウ・カナアンに隱れまして妾の實際的勉強を始めました。毎日朝起きてから十一時の就眠時刻まで研究致しました。妾は他の事に就いては何も知りませんでした。又何も考へませんでした。毎日山へ出掛けて、樹の下で妾の白を讀みました。妾はその白を色色な節廻しで讀んで見ました。さうして終にその白が自分の口にシックリと合ふまでになりました。その時妾は初めて正しい點に達したのだといふ事を知りました、初めて自然に白を讀んだのだといふ事を知りました、始めて寫實主義の標準に適つたのだといふ事を知りました。二幕目の白だけに妾は一週間費しました――一日少くとも十時間勉強して一週間

安心したのです。斯くして五週間は白を自然に言ふ事と、その白に影日和を與へる事と、その白を一つの調子ばかりでなく色々な調子で言ふ事とに費しました。斯くして役の形が層一層と出來て參りました。それから舞臺稽古を五週間致しました。さうして猶フイの演出法が日一日に發展して行くやうに私が致しました。一つの演技が常に同じであつてはなりません、若しも妾が「妾は爲事を終へた」と言ひ得る點に達したならば、妾は、それは演技上の墮落の第一歩であるといふ事、さうして演出者の中一退歩であるといふ事を覺らなければなりません。一つの役の演技が二度演つた場合に全く同じであつてはなりません。それは雲の如く變化の性に富んでゐなければなりません。

丁抹のイプセン女優

丁抹にベチイ・ヘンニングス Betty Hennings といふ有名な女優がある。この女優はイプセンの書いた殆ど總ての女性を舞臺の上に作り出した人だ。

近頃偶々古い西洋雜誌を見てゐたら、亞米利加の或演藝雜誌記者がこの女優を訪問した時の記事が出てゐたから、これを便りにしてこの女優の事を少し許り書いて見たいと思ふ。

演藝記者がコオペンハアゲンなるこの女優の住居を訪ねたのは、死んだイプセンの遺骸が那威の政府の手で埋葬される丁度前の晩だつたといふ。

記者の需に應じて、女優はイプセンと初對面をした時の話をした。

ヘンニングスが個人的にイプセンに會つた事は、たつた二度しか無い。初對面は、ヘエゲルといふ出版業者の家でしたので、丁度女優が「野鴨」にあるヘドヰツヒといふ少女に扮したのをイプセンが見た後であつた。その時イプセンはヘンニングスに向つて、『今日は。』と言つた。ヘンニングスも亦之に答へて、『今日は。』と言つたそれからイプセンは女優の顏を凝つと見た、女優も亦イプセンの顏を凝

つた見た、それツきりその時イプセンは口を利かなかつたさうである。

第二回の會見はヘンニングスがクリスチアニアの國民座に客分として出てゐた頃の事である。女優は作者の住居に訪れて、入口の鈴を鳴らした。女優は前に一度會つた經驗で、大層氣のつまる人だと思つてゐるから、戸口に待つ間も何となく胸をおどらしたさうである。やがて應接間へ案内されて、暫くそこに待つてゐた。間もなく書齋の戸が明いて、イプセンが姿を現した。それからイプセンは兩手を開いた——女優はイプセンに抱かれた——二人は互に接吻した。

イプセンは女優に向つて、私の書いた婦人ではどれがあなたには一番面白く思ふかと訊ねた。ヘンニングスはその時丁度「海の婦人」に苦心をしてゐる時だつたものだから自分の役も面白いと思ふのはこの役だと答へました。するとイプセンが、私もあの女が一番面白いと思ふと言つたさうだ。

それからイプセンは、丁抹に渡つて海岸に住みたいといふ話から、丁抹の景色及び自然美に就いて色々と話をした。然れども書齋に於いて演劇の話は少しもしなかつた。女優が那威から故國に歸へると、丁抹色をした美しい花輪に、コオペンハアゲンで再會を期する由の手紙を添へて、イプセンから送つて來た

ヘンニングはイプセンの存在中、總に二度しか會見しなかつた。しかもこの女優は、イプセンの書いた殆ど總ての女性を、外國の女優が外國語で演る前に、逸早く演つた人である　『青年結社』の

ゼルマ、『人形の家』のノラ、『野鴨』のヘドヰツヒ、『海の婦人』のエリダ、『建築師ソルネス』のヒルダ、『ヘツダ ガブレル』のヘツダ、『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』のエルラ、『小さきアイヨルフ』の妹、『吾等死者の蘇生の日』の怪しき婦人『幽靈』のアルヰング夫人。ヘンニングスは斯くも多くのイブセンの書いた婦人に扮した。

作者は芝居を書いただけである。女優は芝居を演じただけである。兩方が名人だから、夜を徹して役の相談の必要も無かつたのである。細かい點を求々のと論議する必要も無かつたのである。しかも作者の家の在るクリスチアニアと女優の家の在るコオペンハアゲンとは、唯一と晩の旅程しか隔たつてゐないのだ。

二十世紀現存の女優で、眼の悪い十四歳の少女ヘドヰツヒと、煩悶の兒の母なる白髪のアルヰング夫人と、この兩方に扮して等しく成功した人が他に一人でもあるだらうか。また、同じ人のヘツダが同じ人のノラに等しく成功を納め得たといふ人が、他に一人でもあるだらうか。

伊太利のヂウゼでも、佛蘭西のベルナアル又はレジヤアヌでも、獨逸のゾルマでも十四歳の少女に扮せようとは思ひも寄らぬ。亞米利加のイフセン女優として有名なフィスク夫人でも、メリイ・ショオでも、ブランシ・ベエツでも、この少女に扮する事は出來まい。英吉利には素よりイブセンの女性を自由に演れる女優は無い。

私が今この文書を書く便りとしてゐる古い雜誌には、ヘンニングスのヘドキッヒの寫眞と、アルキング夫人の寫眞とが出てゐる。ヘドキッヒは髮を引詰めに結つて、格子縞の粗末な着物を着てゐる。今親父が藥品や本を載せて置く棚の上から舊式な大形のピストルを出した處だ。どう見ても十四歳の子供としか見えない。アルキング夫人は總白髮の鬘である。安樂椅子に腰を掛けて、左の膝の上に兩手を組んで、下を俯向いた處は、どう見ても二十幾歳になる子供の事で心配をしてゐる母親だ。私はこの二つの寫眞を比べて見た時、既に珍らしい女優だと思つた。

訪問記事を書いた演藝記者は、一週間の内にこの女優のヘドキッヒとアルキング夫人と、斯う兩方見た。その後數ケ月の間この二つの役の内で、何方が好かつたかといふ事を考へて見てゐるが、いまだに決斷が附かないと言つてゐる。併し藝といふ點は措いて「野鴨」の方が面白かつた、それは「野鴨」の方が「幽靈」より作が勝れてゐるからだと言つてゐる。

この點に就いてはヘンニングスも同說ださうで、「野鴨」は傑作の內でも傑作だ。これはヘドキッヒ丈に就いて言ふのではない、この劇全體に就いて言ふのだ。この劇は人が自己をその內に見出すといふ點から見て、又、吾人の全心を捉へて離さないといふ點から見て、永久に滅びない作だと言つてゐるさうだ。

ヘンニングスは永い間「幽靈」のアルキング夫人に扮する事を避けたいといふ。それはアルキング

夫人に何か女優の心を傷ける分子があつた爲と、今一つには、脚本に書いてあるやうな事をどうしてアルヰング夫人がしたのか、それが解らなかつた爲だといふ。併し今日ではそれが好く解つた、アルヰング夫人は外に爲やうが無かつたのだ。脚本に書いてある通りに考へ、脚本に書いてある通りに行ふより外に爲方が無かつたのだ。それが解つたので、女優は初めて喜んで爲たといふ。ヘンニングスは Perfect understanding（十分理解する所）なしに、役を引受ける事の出來ない役者である。

ヘンニングスの女優生涯に於ける一大轉期は、彼女が初めて『人形の家』のノラに扮した時であつた。新しい世界は忽ち彼女の眼前に開けた。女優はその時まで唯綺麗な、甘い、下らない役ばかり演つてゐたのだ。ノラに扮した時、女優は初めて人間になつたやうな氣がしたといふ。女優が初めてこの役を演つた時は、實際夢見心地であつた――幸福の頂上であつた。然るに、今日ノラを演る時は、序幕と二幕目とを堪へ難く苦しく惱ましく思ふ。三幕目へ來て初めて芝居をしてゐるやうな氣がするといふ。この幕へ來ると、女優は全心全靈を自分の役に奪はれて、外の役の役者に對しては、寧ろ無頓着になる位ださうだ。

併し、若い時分はさうではなかつた。若い時分には、あの雲雀のやうな浮き／＼した婦人の方は容易く之を理解する事が出來たが、家を捨てて出て行く婦人の方はどうしてもこれを理解する事が出來なかつた。併し今日では、なぜノラが家を出て行く事が出來たのか、よく解つてゐるから、私は私の

科白を通してそれを明かにする事が出來るのだ、と女優は言つてゐる。

今日ではもうノラの浮き〳〵した一面はこの女優の興味を惹かなくなつた。これに反して三幕目のノラが女優の同情を惹くやうになつた。三幕目のノラは眞に近代的な婦人だ、時代を離れない婦人だ、時代と共に進む婦人だ、永久に時代を離れない詩人だ。然るに前の幕のノラは雲雀だ、枝から枝を飛んで歩く栗鼠だ、決して進む事の出來ない詩人だ。とは女優のノラに對する意見である。

ヘンニングスはイプセンの多くの女性を、ベルリン、ブラアグ、ストツクホルム、その他大陸の諸都市で演じた。彼女は外國へ行つて、その國の役者がその國の語で臺詞を言ふ中に立交つて、自分一人丁抹語で臺詞を言ふのを常としてゐる。

市川左團次の半生

私は左團次といふ人には日本の役者（謂ゆる新派と舊派とを問はぬ）の凡てに通ずる一種世間並を外れた、調子の變つた芝居者の氣風が殆ど無く西洋の役者らしい、社會的に完全な紳士の要素のあることを喜ぶ…………　――楠山正雄。

こゝに藝人として全く藝人らしからぬ人たつた一人あり。世間の事に明く上下の人情に通じて思遣りもあれば情もある人たつた一人あり。品行方正なる事君子の如く衣食奢らざる事三河武士の如き人たつた一人あり。誰とかなす。松莚市川左團次其人即之なり。松莚子を呼んで藝人となすは少しく禮を缺くの感なくんばあらず。この人さりとて他の俳優と異りたる生立せしといふにあらず古來より役者のしきりにて子役の折より舞臺に出で成人したるなり、然るに弱冠の頃より書を好み、狂歌俳諧の吟詠尠からず。書畫文藝の事に關しては時の古今と國の東西を論ぜず共に鑑識して之れを味ふ。されば當今の文人畫伯にして交を松莚子に求むるもの尠からず交れば皆其の人品の高雅なりに敬服せりと云ふ…………　――金阜山人。

長く露西亞にゐて、近頃日本に歸つて來た私の知人が、去年の秋、新富座で『劍工』を見た。彼はこの芝居に出る時正として、左團次といふ役者を初めて見たのである。

『左團次はどうでした。』

私は直ぐかう聞いて見た。

『亂暴な役者だね。』

同じ人が去年の暮、帝劇の『朝顏日記』で、左團次の駒澤といふものを見た。

『駒澤はどうでした。』

私は又かう聞いて見た。

『駄目だね。以前、僕は羽左衞門のを見た事があるが、迚も比較にならんね。餘り藝が荒過ぎる。少しも細緻な所がない。』

この正月、私は同じ人と一緒に、歌舞伎座の『出陣』を見た。

『左團次の日郎はどうです。』

私は芝居を見ながら、又かう聞いた。

『流石に、一人だけ卓絶してゐるね。先生、露西亞へ芝居を見に來ると好いなあ。』

『是非一度行きたいと言つてゐます。』

併し、先生、今でもこんなに皆と離れてゐるのだから、露西亜の芝居を見た日には、あんまり離れ過ぎて了つて、歸つてから他の役者と芝居が出來なくなるかも知れない。」

私はやつとこの人の口から左團次を知る詞を聞く事が出來たやうな氣がした。

左團次は今の劇壇に類のない役者である。如何なる人とも全くかけ離れた役者である。日本に「たつた」一人の役者である。

彼は役者の家に生れた。役者と芝居者に育てられた。小さい時から舞臺にも出た。普通の役者以上の教育を受けなかつた。然るに、どうしても彼の周圍と全く隔絶した「たつた」一人の役者となつたのであらうか。

彼は周圍の誰もが經驗しなかつた事を、たつた一人で經驗した。この經驗が彼をして今日の彼たらしめたのである。この經驗が彼の周圍と全くかけ離れた役者に仕立上げたのである。

その經驗とは何であらう。曰く迫害である。曰く屈辱である。曰く孤獨である。曰く忍從である…

私が彼と初めて知つたのは、彼が十七八の頃であつた。

私はその頃雜俳といふ遊戲文學が大好きで、教を齋藤大平氏に乞うてゐた。元數寄屋町の鶯亭では、

三日にあげず運座が催された。運座に集まる金升門下には、明治座の役者が多かつた。市川左升の名亭左升、市川高之助（今の木村錦花氏）の鵠亭高升、市川好太郎（廢業）の好亭宜升などが、その重なる者であつた。

東亭局升と稱した私は、そこで始めて今の左團次を見たのである。明治座の役者連は、いつも芝居を終つてから集まつて來るのであつたが、中でも彼は一番遲く來た。そして、みんな歩いて來るのに、彼一人はいつも車で來た。

役者連は彼の事を前では「坊ちやん」と呼び、後では「伜」と呼んだ。併し、私は暫くの間、彼が誰の坊ちやんであるのか、誰の伜であるのか、一向氣がつかなかつた。私は唯彼を總亭莚升として知つた。又一名を淺利權吏として知つた。彼を小左團次市川小米としてはつきり知つたのは、運座を數度重ねてからの事であつた。

その頃の彼は頭を一分刈りにした、眉目秀麗な、併し役者らしくはない美少年であつた。勿論、何の責任もない、何の苦勞もない身の上だつた。「芝居は嫌だ。親爺が死んだら、役者は止めだ。』彼はよくこんな事を言つてゐた。私は軍人志望だつたから、芝居だとか役者だとかいふ商賣には、餘り同情がなかつた。

彼は二十一の時、父左團次の俳號を襲いで莚升と改名した同時に雜號をも竹葉舍莚升と改め、都下

生徒を會して盛んな校宴の運座をやつた。私もその運座では選者の一人になつた。彼も私も、まだ天下太平であつた

私はその頃の彼の俳壇といふものを丸で知らない。私は唯運座で彼に會ふだけで、明治座などは覗いても見なかつた。その癖、中學が築地だつたので、歌舞伎座へは毎興行學校を早退してもきつと出かけたものなのである。その時分の私は團菊崇拜だつた私の母の影響を受け、偏り左團次一座には熱情を感じてゐなかつたらしい。市川莚升君をも雜俳の先輩緑亭莚升氏としては、尊敬もし愛しもしてゐてが、役者としては何とも思つてゐなかつたのである。

私が何とも思つてゐなかつたばかりではない。世間でも、その當時、莚升を神童だとか麒麟兒だとか騒いだやうな事は、絶えてなかつた。今の莚升がぼたん時代の初めに、東京座で「栗の方」などへ出て、大騷ぎをされた、それ程の人氣も我が左團次の少年時代にはなかつたのである。

その內、私が幼年學校の入學試驗に二度も落第したので、たうとう軍人を思ひ切る事になつた。そこで、中學を出ると高等學校の文科へ這入つたのである。子供の時から本や繪が好きだつたので、唯ぼんやり文科へ這入つたのである。それでも、一年級の初めの內は、よく駒込の寄宿舍から數寄屋町河岸の鶯亭まで、てく／＼歩いて運座に出かけたものだが、その內、誰も一度は會ふ戀愛問題にぶつかつて、思想が一變したので、急に雜俳のやうな遊戲文學が厭になり出した。續いて來たのは、宗教問題で、

私は清教徒のやうな信仰生活に這入る事になつた。そんなこんなで、私は段々雙亭にも遠ざかり、芝居へも足踏みしない事になつた。自然、蓮升氏にも遠ざかつた譯である。

それでも、高等學校を濟まして、大學へ這入ると、急に又芝居熱が昂じて來て、宗教の方の先生には内證で、方々の芝居を見て歩いた。その内、縁があつて、眞砂座の伊井一座へ研究生ともつかず、顧問ともつかず、作者ともつかず、唯毎日のやうに遊びに行くやうになつた。そんな事で、私はつい近所の芝居町にゐながら、明治座へは一向足を向けなかつた。

だから、私は先きの左團次を舞臺の上で見たのは、ほんの僅かである『籠釣瓶』と『松田の喧嘩』と『土蜘』とを東京座で見たのは、私の家が山の手だつたので、唯近所だから見に行つたのだらう。明治座ではつきり見た覺えのあるのは、『地震夜話』と『大鹽平八郎』と位なものである。有名な『雷門降伐』も『後藤又兵衛』も一向見たやうな記憶がない。従つて、私には今の左團次と先の左團次とを舞臺の上で比較する事などは迚も出來ないのである。

丁度、私が大學三年の時だつたから、左團次が二十五の時だつたらう。彼は突然、父左團次に死なれて了つた。丁度不沙汰をしてゐる最中だつたし、まだ社會的の交際といふ事をしなかつた時分なので、私は葬式にさへ臨まなかつたが、彼はこの時の悲嘆はどの位であつたらう。彼は今でも、時々その當時の事を話して、まるで夢のやうだと言つてゐる。

勿論、彼の技藝は到底まだ一家を成すまでに出來てはゐなかつた。しかも、彼の周圍には僅かに先代荒次郎と今の小團次と立ち廻りの外には一向見榮えのしない先代の弟子達がゐるばかりだつた。彼等は自分達の人氣だけで客をも呼び、同時に故人の遺子をも守り立てゝ行く資格のある人達ではなかつた。極言すれば、彼の周圍に殘された人達は、彼を背負つて行かうとする人達ではなくて、彼に背負はれて行かうとする人達であつた。

その上、彼の父の經營して來た明治座といふ大きな小屋を一軒背負はなければならなかつた。役者が劇場を持つといふ事は、非常な强みであると同時に、又非常な弱みである。彼の父左團次も、この大劇場を生かして動かして來たに就いては、舞臺以外に一通りならぬ苦勞を甞めて來たゞらうと思はれる。その苦勞の多い、情實の纏綿した、しかも中味と言つては慾張りな芝居者と愚鈍な父の弟子達との外には何もない小屋を、彼はいきなり背負はせられたのである。勿論、父の殘した借金も多額に殘つてゐた。それは單に父が興行主として殘した損失ばかりではなく事業好きな父が劇場以外で作つた損失までを含んでゐたのである。

何苦勞なく——彼の父は放任主義だつたから、藝の上でも彼は餘り苦しまなかつたらしい。勿論、客先や宴席へは一切父が連れて出なかつたから、役者としての人氣取りなどに一向苦勞をするやうな事もなかつた——ほんとに何苦勞なく、素人の家の坊ちやんのやうに、大まかにのんびりと育てられ

て來た彼は、突然、この弟子と芝居小屋とこの借金とを、一時にその弱い肩に擔はなければならなかつたのである。

しかも、彼が天成の人物たる事は、その時から現れ出した。その貧しい自己の技藝と、その貧しい父の弟子達と、その貧しい自家の財政とを提げて、健氣にも獨力劇壇に打つて出た彼の當時の勇氣には、見るだけに涙の出る程愛すべきものであつた。

しかも、「世間」は彼に辛かつた。「世間」は彼の父から受けた感銘をその子に酬いようとはしなかつた。「世間」は何等の同情なしに、この孤軍奮鬪の青武者を見た。「世間」は一點の割引もせずに、彼の技藝の拙さを評價した。彼は名優の子たるにも關らず、更に名優の子としての恩惠を受けなかつた。父左團次の名も技藝も、その遺子たる彼には何の光輝をも添へなかつたのである。世にも不幸なる運命よ。君に比べて、今の菊五郎だの榮三郎だのといふ人達は、どんなに幸福な人達であつたらう。

私はその時分、一度明治座を訪ねて、その豆をばら蒔いたやうな寂しい見物の前で、團十郎に死なれた女寅を相手に、近松の『淀鯉』を眞面目に演じてゐる彼を見て、不覺の涙を誘はれた事があつた、彼の『吾妻、吾妻』と呼ぶ聲の悲しく、鋭く、濁つてゐた事は今だに私の耳に殘つてゐる。その時二郎の色氣のない、ぎごちない取りなりも今だに目に殘つてゐる。しかも、その頃私は、彼の岩藤といふものを見て――この岩藤と『法界坊』の女船頭とが空前絶後の女形であらう―― 決して、彼を描い

役者だとは思はなかつた。それどころか、彼は將來きつと敵役に成功する役者だと思つた。

彼はその頃から好んで新作を上場した。『キルヘルム・ブル』を多分巖谷小波氏が飜案した『瑞西義民傳』松居松葉氏が日本の時代物に直したユゴオの『エルナニ』紅葉山人の有名なモリエェルの飜案『戀の病』、まだその外にも色々あつた。彼は所謂歌舞伎役者としての自分の貧しい素養に顧み、輔導としての左右の貧しい先輩に顧みて、到底新作を以て討つて出るより他に活路はないと思つたのだらう。彼はその時分から自己の技藝を恃まずに、脚本の力で生きて行かうとする謙遜な役者であつた。しかも、この謙遜も、この勇氣も、更に「世間」の同情を買ふ事が出來なかつた。彼は唯「不肖の子」として嗤はれた。彼は唯「大根」として嘲られた。勿論、興行は一つとして當らなかつた。

勿論、彼に罪は少しもなかつた。彼はその當時自己の踏むべき道と信じた所を、唯眞面目に踏んでゐただけで、それ以外に何の邪念もなかつた。興行の當らなかつたのは、先代の死に失望した人氣の衰へを直ちに引き受けたからに過ぎなかつたのである。團菊歿後の芝居が、東京座に據つた頃の苦境を思へば、この當時の明治座の寂しさも、決して罪を莚升の鈍才にのみ架する事は出來ない。

その證據には、さうした寂しい興行を續けて來た場句、亡父の三週忌に一大追善興行を催して、彼が左團次を襲名すると、突然明治座は割れるやうな大入を續けた。しかも、その時大川友右衛門に扮した彼は、父の名を繼いだ爲に、急にきのふの莚升でなくなつた譯ではないのである。彼はこの時始

めて、「世間」の輕薄な事を知つた。

道善興行は、總ての費用を拂つて、一萬圓程の金を上げた。新左團次はこの金をどう使はうと思つた。この時、彼の胸中にむく〳〵湧いて來たのは「洋行」といふ思想である。それには、亡父と深い關係のあつた松居松葉氏が、丁度歐羅巴に行つてゐるといふ便宜もある。彼は直ぐそれと決心した氣丈な母の贊成をも得た。

勿論、その當時の彼はまだ確固たる藝術的自覺はなかつた彼は唯若々しい感情から、ぼんやりした洋行熱に罹つたまでの事であつたらう。その證據とも見られるものに、その當時彼が箱根から私にくれた一枚の繪端書がある。繪端書は勿論舶來品で――丁度、外國の繪端書が珍重され出した時分で、彼もそれに凝つた一人だつたと覺えてゐる――片眼鏡をかけた、制服の襟の馬鹿に高い、カイゼル風の髯を生やした、獨逸だか佛蘭西だかの士官が、漫畫風に着彩でかいてあるのだつたが、その隅へ彼はさも得意さうな筆つきで、もう直き僕もかういふ風になるんだ、「實に巴里つ子だなあ。」といつたやうな子供らしい氣障な文句を書いて寄越したのだつた。

彼は築地のメトロポオル、ホテルで、部下の俳優全體から盛んな送別の宴を受け、伊藤博文公を初めとして都下幾多の上流紳士から、有利な紹介状を夥しく貰つて、衆人歡呼の内に横濱の埠頭を離れた。

私はその時、新橋から横濱まで、殆ど汽車にぶらさがるやうにして行つたのを覺えてゐる。それ程、

彼を見送る人は多かつた。勿論私は一介の青書生に過ぎなかつたから、折角彼を波止場まで、見送つて行つても、しみぐ彼と別離の詞を交す事などは出來なかつた。私は彼を通して知つた——それは忘れもしない、紅葉館に於ける文藝協會發會式の時だつた——中學生の市川團子（今の猿之助）と、棧橋の隅に小さくなつてゐた。やがて、大きな船は棧橋を離れた。その時、微笑を含んで甲板の上に立つた彼の顔は、希望と勇氣に充ち滿ちてゐた。私と團子とは、棧橋に一人もゐなくなつて了ふまで、小さくなつて行く船を見送つてゐた。

旅行中の彼からは稀に繪端書が來る位の事で、何も著しい消息はなかつた。

八ケ月の歐米漫遊を終へて、彼は翌年の夏歸つて來た。この八ケ月の間に、彼が外國で受けた藝術の「洗禮」は、彼を全く「變つた人」にして了つた。彼が東京へ着くといふ日から、もう「世間」の反感を買つた。彼は新橋で降りる筈の汽車を、品川で降りて了つたのである。其處に待つてゐた人たる島崎青村氏も丁度これと同じやうな體驗の爲方をした。

新橋停車場に集つた多くの出迎人は、それを役者としてあるまじき所業だと怒つた。併し、當時の彼にとつては、その馬鹿らしいお祭り騷ぎが、堪へられず厭だつたのである。彼は僅かの親戚知己と共に、隱れるやうにして新富町の家へ歸つた。

さしも盛んな見送りを受け、さしも夥しい紹介状を携へて、得意滿面で日本を離れた彼も、是一度

歐洲の土を踏むや、忽ち自己の見る影だになき小さな藝術家なる事を知つたのである。彼は惜しげもなく虚榮の衣を脱ぎ捨てゝ了つた。彼は未練氣もなく由緒ある自分の家の名を忘れて了つた。彼は忽ち一個白面の書生となつた。そして、鞄に一ぱい詰めて行つた紹介狀を、悉く反古にして了つた。

勿論、さうした彼の思想の變化には、有力なる指導者があつた。それは、言ふまでもなくマルセイユで彼を迎へた松居松葉氏であつた。松葉氏が今尙持ち續けてゐるあの熱辯で、自家の歐羅巴で受けた驚くべき刺戟や印象を、まだ上陸したばかりの左團次にいきなりまくし立つた光景は、想像するだに目の覺めるやうな氣がする。併し、若し我が左團次にあの生れながらの聰明と謙遜とがなかつたら、如何な松居氏の熱辯も、一向力のないものであつたに違ひない。彼にとつての松居氏は、實にダンテにとつてのヰルギリウスであつた。

歐羅巴で彼の受けた印象や刺戟や感激やは、拙ないながら私の『演劇新潮』の中に――「五街生、市川左團次と語る」といふ題で　詳しく書いてあるのは、再びこゝに繰り返さぬが、兎に角我が左團次は、立派な藝術上の自覺を持つた、まるで變つた人になつて、日本へ歸つて來たのである。

その頃、思想の變化から新派の芝居とも緣を絕つて、靜かに自己の進むべき道を夢みてゐた私は、どんなにそれを喜んだらう。私は三日に上げず彼の家を訪ねて、その感激に滿ちた土產話を、繰り返し聞かうとした。同時に歸朝された松葉氏をも、御殿山の新しい家に訪ねて、その熱烈な演藝改良策

に、私の若い血を躍らせた。

　左團次は單に新橋停車場の出迎人を怒らせたばかりではなかつた。彼は長唄筋の宗家へさへ歸朝の挨拶をしに廻らなかつた。勿論、花柳界などへは足も踏みいれなかつた。先代以來の有力な後援團體であり、當時はまだ劇界の大權威であつた魚河岸にさへ顔出しをしなかつた。彼もさういふ愚な因襲に、貴重な生命を削る事が出來なかつたのである。

　彼は新富町の家に隱れて、靜かに歸朝第一の興行を計畫した。彼は先づ新脚本の製作を松葉氏に託した。それから、劇場の顧問に岡鬼太郎氏を迎へた。彼は新時代の劇に女優の必要な事を切實に感じたので、先づ自分の妹を女優として敎育し始めた。それから、河原崎權之助の娘を說いた。最後に、堀越の姉妹をも誘つた。かくして、彼は忽ち名門の出で前途に望みある四人の女優を得た。同時に彼の始めた事は荒次郎だの左升だのといふ近親や弟子に、自分の西洋で學んで來たデルサルト式の劇術を敎へる事であつた。彼はこれに依つて左右の若い役者達の筋肉體格を、その畸形的な發育から、本來の自然に戾さうとした。荒次郎などは、その當時、厠へ蹲む事が出來ない程の運動を强ひられた。

　次ぎに、着手したのは、明治座內部の改革であつた。彼は先づ舞臺の大臣柱を除いて、西洋式に舞臺の幅を狹くした。そして、舞臺の左右に、二階建のボックスめいた見物席を作つた。電燈の設備も十分西洋式にした。運動場の一部に食堂も作つた。

最後の問題は、見物制度の改革であつた。彼は弊害の多い茶屋や出方を全廢したいとさへ思つたに違ひない。併し、それは複雜な事情が到底許さなかつたので、彼は別に客席案内人としての少年を募集した。岡鬼太郎氏や役者から事務員になつた木村錦之助氏や近親の川上五郎氏やが、丁度士官が新兵を訓練するやうに、この少年達を訓習した。かくして、茶屋や出方や茶代祝儀の廢止を迫り、その交換條件として取扱つた客一人につき幾何宛かの手數料を劇場から拂ふ事にした。その上、彼は土間や棧敷の座席に一々番號を附けて、切符の番號通りの場所へ見物を坐らせようとした。

岡鬼氏の熱烈火のやうな催告が、幾ヶ月か續いた後、彼は遂に明治座の蓋をあけた。狂言は松居氏の新作「袈裟と盛遠」一幕と坪内博士譯の「ヹニスの商人」法廷の場とであつた。勿論、二番目には從來の舊劇であつたのだが、それは何であつたか、どうしても今私に思ひ出せない。それ程、この二つの新しい芝居が私に深い感銘を與へたのであつた。實に、明治四十一年正月十四日の事である。

私はこの二つの芝居を見て、殆ど狂ふばかりに喜んだ。彼の盛遠とシヤイロックに感激したばかりではない。左升にも壽美藏にも荒次郎にも升吉（今の市十郎）にも、紫扇にも翠扇にも旭梅にも松蔦（今の松蔦ではない。彼の妹、今の松蔦夫人である）にも感激した。脚本にも役者にも演出法にも舞臺設備にも、何から何まで感心したのである。私は忽ち自分の進むべき道が、明かに示されたやうな氣がした。當時の私の燃えるやうな印象は、「演劇新聲」の内にその儘收めてある。

私の感心したやうに、「世間」もこの芝居には感心した。「世間」はこゝに始めて左團次の天地を認めたやうな事を言つた。古劇の傳説を無視した盛遠の自然の演出法や、寧ろ獨逸式なシヤイロツクの科學的な演出法も、今まで彼に浴せかけられたやうな酷評は受けなかつた。好奇心の強い東京人士は、勿論毎日潮のやうに押し寄せた。

併し、彼の最も意を用ひた見物制度の改革は、もう初日から紛擾の種となつた。或客は自分の切符の番號でない席へ坐つて動かなかつた。出方は知りながら自分の顧客を、切符の番號とは違ふ好い場所へ案内しようとした。案内人の少年は出方や茶屋の男にこづき廻された。

出方や茶屋の見物制度改革に對する反感は、やがて彼等の贔屓客に影響を及ぼした。歸朝の當日から催してゐた贔屓筋の後援團體の左團次に對する虛榮的な憤慨は、こゝに社會的な口火を得て、公然と姿を上げ始めた。「西洋かぶれのハイカラ役者。」「贔屓の顏を立てぬ生意氣な役者。」「親父の名を汚す役者。」『氣障な奴。』『無禮な奴。』彼はあらゆる罵詈と讒誣の渦に取り卷かれた。併し、彼はびくともしなかつた。彼は自分のした事を少しも惡い事だとは思はなかつたからである實際、彼は社會に對しても、藝術に對しても、劇場に對しても、死んだ父に對しても、決して「惡い事」をしたのではなかつた。

この興行中、私は毎日のやうに彼を明治座の樂屋に訪ねた私は出來得る限り彼の「孤獨」を慰めた。

彼は誰にも言はぬ憤激を私に洩らした。十何年唯ぼんやり附き合つて來た私と彼とは、この時始めて本當の「友達」になつたやうな氣がした。

或寒い雨の降る日だつた。私はいつものやうに明治座を訪ねると、丁度『袈裟と盛遠』の三幕目が明いたところだつた中はいつものやうに大入だつたが、何となく場内が殺氣立つてゐて、何處からともなく不安な空氣は私に迫つて來た。樂屋へ這入つて、聞いて見ると、今日は某々の敵方に雇はれた無賴漢が、見物席の諸々に散在して、序幕から演技の妨害をしてゐるのだと言ふ。

私は堪へ難い憤怒を感じながら、再び場内へ取つて返して花道の揚幕の側に立つた。忽ち、土間の眞ん中あたりから役者を罵る聲が聞こえた。すると、何處からかこれに應ずる者がある、更に又、これに加勢する者もある。それを『喧ましい。』と言つて罵る客があると、今度はその客に食つてかゝる者がある。仕掛花火の火のつくやうに、騷ぎはそれからそれと燃え移つて、一分立たぬ内に場内は雜然紛然として來た。その内に、土間に突つ立ちあがる者がある。見物席から巡査に引つ張り出される者がある。芝居は一幕滅茶苦茶になつて了つた。

騷擾は日が暮れても止まなかつた。無賴漢はいつ何時、何處へ侵入して來るか分からなかつた。事務員の某は手提の金庫を抱いて劇場を逃げた。座方の胸につけた櫻の徽章を捥ぎ取つて捨てた。その内に、無賴漢は一人一人久松署に上げられた。夜に入つて、場内は大分靜かになつたが、その靜かな

のが尙と凄かつた。劇場を取り卷く暗黑の內には、どんな兇漢が隱れてゐて、どんな凶事を企んでゐるか分からなかつた。

もう芝居の終る時分、左團次と私とは、事務室の机を間にして、默つて向ひ合つて坐つてゐた。

『旦那。どんな亂暴者がゐるとも分かりませんから、茶屋口の方からお歸りになつた方が好いでせう。お車をあちらへ廻して置きませう。』

事務員の某は、心配さうな顏をして、から言つた。

『なあに、それには及ばないよ。』

左團次は微笑を含んでから言つた。その微笑には、一點の恐怖も、一點の虛榮も、一點の動搖も見られなかつた。如何にも明かるい、如何にも柔かな、如何にも靜かな微笑だつた。信念ある者の心から愚者を憐む微笑だつた。殉教者の刀下に首をさし延べる時の微笑だつた。

丁度、雨が歇んでゐたので、彼は車の幌を上げさせて、平氣で樂屋口から劇場を出た。勿論、神は無事に彼を彼の家まで送り屆けた。私はその晩から、愈ゝ彼を畏敬するやうになつた。

併し、彼は決して剛直一點張りの男ではなかつた。彼は餘りに「世間」の非難攻擊が烈しいので、姻戚たる老小團次の熱心な調停を機に、少年案內人をも廢し、座席の番號をも廢し茶屋出方の無言の祝儀ねだりをも默許する事にした。彼は古き皮袋の新しき酒の到底盛り難きを悟つたのである。彼は

彼の所有する劇場に固着して離れないバチルスに絶望したのである。そこで、彼は潔く「世間」の要求を納れて、見物制度を悉く舊に復して了つたのである。

然るに、「世間」はこれに對してどう言つたらう。一興行も濟まぬ内に、途中で見物制度を元に戻すのは不見識だと言つた。その位なら、初めから改革なんどはしない方が好いのだと言つた。左團次は無定見だと言つた。左團次は意氣地なしだと言つた。

改革をすれば、それがいけないと言ふ。元へ戻せば、それが又いけないと言ふ。左團次はつく〴〵「世間」の天邪鬼なる事を知つた。そして、つく〴〵「世間」の頼み難い事を知つた。併し、彼のこの「孤獨」は益〻彼の人格を强くした。

この興行の内外に與つて力のあつた松居松葉氏は、その正直一徹の心から、左團次の「世間」から受けた非難攻擊の責任を自分一人で擔はうとした。氏は彼の前で、腹を切るとまで詫びたのである。併し、その時の左團次の態度は、實に立派なものであつた。

『あなたにいくら勸められても、私が好いと思はなければ、決してあの改革はしなかつたのです。あの改革はあなたがしたのではありません。私がしたのです。私が如何に世間から迫害されても、決してその苦しみをあなたに分けて頂かうとは思ひません。』

彼はかう言つて、寧ろ松居氏に歸朝以來の勞力を謝したのである。

かくして、歸朝第一の興行は終つた。後年この興行を以て一圖に失敗だと斷定する者のあるのは誤つてゐる。この興行は非難論詰の的となりながら、日毎に夥しい看客を呼び續けたのである。勿論基本財產となるべき劇場の大改築及び新設備の費用をまで囘收するに足りなかつたが、それを別にしては、十分利潤を見る事が出來たのである「世間」は彼を虐げながら、彼に金を得させたのであつた。

續いて三月、彼は第二興行の蓋を明けた。見物制度は舊に復したが、彼の藝術方針は變らなかつた。彼は山崎紫紅氏の新史劇『歌舞伎物語』を採つて一番目に据ゑた。彼は和田英作、中澤弘光、岡田三郎助、北蓮藏の諸畫伯を迎へて、舞臺の設備に心行くばかりの贅を盡した。その淸水舞臺の如き藝術的な道具は、二度と日本で見る事が出來ないものだらう。

その後の興行には、彼は何かしら新しい物を一つ宛出したその時分、彼の手にかけられた新作は、多く山崎紫紅氏のものであつた。『破戒曾我』がさうである『底倉の湯』がさうである。飜譯物としては、モリエエルの『結婚奬法』(『ラムウル、メズサン』)などが紹介された。

彼はこの絕えざる努力にも關らず、囘一囘と明治座の客が落ちて來たのは事實である。洋行後の彼に對する意味のない「世間」の反感、それも一つの原因であつた。明治座改革に對して一度持たれた憤懣の持續、それも一つの原因であつた。併し、最も原因らしい原因は、再び來た彼の技藝に對する「世間」の酷評であつた。『新しいものだつて千篇一律だ。』『厭な聲だ。』『惡い形だ。』彼は僅かに新し

い役者としての價値を認められたゞけで、傳習的な歌舞伎役者としては、全然その存在を許さなかつたのである。

私は當時頑固な急進派で、歌舞伎劇などには一文の價値も置いてゐなかつた時代だから、彼の拙い役者だと言はれるのを、寧ろ喜んでも決して悲しまなかつたが、彼自身はどんなにかそれを口惜しく思つてゐた事だらう。彼は私に向つて常にかう言つた――『苟も役者たる以上は、新しい物が出來なければ駄目だが、また古いものにも巧くならなければ駄目だ。』

併し、實際當時の彼は古い物に拙かつた。彼は歸朝以來、先代以來の古い客を失なつて、段々新しい客を得てゐたが、それでもまだ大多數の見物の要求が歌舞伎役者としての彼――父の子としての彼――父の面影を彷彿させる筈の者としての彼にあつたので、明治座の客足は日に月に減つて來た。

彼は女優達をも斷らなければならなかつた（これは強ち財政上からばかりでもなかつたやうであるが、財政さへ豐だつたら、他の情實はきつとどうにでもなつたらうと思はれる。）四人の生徒をも諦めなければならないやうになつた。一時は岡氏をも元の新聞記者に戻さなければならないやうになつた。

かくして、危く彼は先代歿後の悲境を再び見ようとした。

その時、彼を救ひに來たのは、興行師としての川上音次郎である。川上は革新軍と稱する劇團を二つ組織して、第一團に舊役者を集め、第二團に新派俳優を集めた。そして、左團次を第一團の座頭に

揚るたのである。出し物は岡本綺堂氏の『維新前後』(「奇兵隊」と「白狐隊」)劇場は明治座の日切りとして、それから旅を神戸の方まで打つて歩いた。

その當時、川上は例の興行政策から、盛んに左團次に恩を賣るやうな事を吹聽して歩いた。所謂「世間の反感を買つた」左團次を動かすのは、やみ難い義侠の精神からだといふやうな事を説いて歩いた。勿論、彼には多少の誠意はあつたらう併し、彼の計畫の大部分が利己の精神から出てゐた事は明かである。左團次は、勿論それ程の事を見拔く力のない男ではなかつた。けれども、彼は沈默して、川上の廣告するが儘に廣告させて置いた。彼は自分の一座の爲に、涙を呑んでこの暴君に忍從したのである。彼はその頃、私の顏さへ見れば言つた——『文學者は幸福だ。自分一人の思ふ儘な爲事が出來る。ところが、役者はさうは行かない。一座がなければ爲事が出來ない。自分一人で野に叫ぶ事は出來ない。しかも、僕の如きはどうにでもして食べさせて行かなければならない一座を背負つてゐるのだ。』と。

「世間」はこの機會を捉へて、また左團次攻撃の火の手を上げ始めた。苟も大左團次の遺子たる者が、壯俳川上の如きに使嗾されるのは恥辱だと言ふのである『意氣地なしだ。』『歌舞伎役者の名折れだ。』と言つて、彼を責めるのである。その癖、彼をかういふ境遇に陷れたのは「世間」なのである「世間」は彼の一座を飢ゑさせて置きながら、その飢ゑた一座が食を他に求めたと言つて怒るのである。「世間」

は彼を川上の手に渡す前に、たぜ彼の前に千兩箱の山を築かなかつたのだらう。

中にも滑稽なのは、川上が壯士役者だから、その下に使はれるのは恥だといふ非難であつた。川上が若し役者として左團次一座の上置にでも這入つたのなら、それは成程舊派全體の恥だつたかも知れない。併し、當時川上はもう役者ではなかつた。彼は一箇の純然たる興行師として左團次の前に現れたのである。既に興行師である。日本の總ての他の興行師が川上より格段優れた人格を持つてるない限り、彼に雇はれるのが何の恥であらう。私は當時川上の人物に對して少しも好意を持つ者ではなかつたが、しかも尙これ程の道理は認めてゐた。

併し、世間は無知だつた。彼等はこの興行が終つてまでも、まだ執拗に左團次を責めてゐた。その當時、私は彼と唯二人で、東海道を旅行した記憶がある。その時、私は興津の或宿屋で、彼の男らしい忍從の心を知つて、寂しい夜を徹すまで泣いた。

勿論、川上は自分の目的を果すと、直ぐと彼と離れて行つた。續いて、彼を救ふと稱して、大阪から仁左衞門であつた。併し、これも亦直ぐ明治座よりは輪奐の大きな歌舞伎座へ去つて了つた。

彼と私との間に自由劇場の議が熟したのは、丁度仁左衞門が久松町へ來てゐる最中であつた。自由劇場の成立に就いては、私と彼との共編『自由劇場』があるから、こゝには筆を省く事にするが、唯一事讀者に是非とも傳へて置きたいのはあの運動が曲りなりに實行の緒についたのは、全く彼の決意

一つからであつた事である。

私と彼とは、或晩明治座の事務室に對座してゐた。改革當時、私が神のやうな彼の微笑を見た、あの樂屋の中の事務室である。

『こんな風な事をしてゐては迚も駄目だ。こなひだ中から話してゐるステエジ・ソサイエチイのやうなものを、是非とも拵へようぢやないか。そして、一年に一回でも二回でも、實際自分のやりたい芝居をやらうぢやないか。』

彼のから言つた時、私は勿論それに反對はしなかつた。併し、どうかもう十年待つて呉れと言つた。今の自分の修養では、迚もまだ打つて出る勇氣はないと言つた。

その時、彼は聲を勵ますやうにして言つた。

『成程、さう言へばさうだらう。併し、今出來ない事は、十年立つても出來ないに違ひない。思ひ立つた以上は直ぐ遣らうぢやないか。構はないから始めようぢやないか。』

自由劇場は、彼のこの勇氣一つで出來上がつたのである。若しあの晩、彼が私の說に服して、十年待つ事にして了つたら、自由劇場は永久に生れなかつたかも知れないのである。

兎に角にも、自由劇場はかうして組織が出來た。そして、明治四十二年十一月廿七日の午後六時に、有樂座の小さい舞臺で、『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』の序幕を明けた。

勿論、舞臺の成績は決して優良なものではなかつた。併し吾々はみんな一生懸命だつた。それは、たとひ舞臺の半分しか見えない二階の後の方の客にも分かつたらうと思ふ。分からない筈はなかつたと思ふ。

明治座の方はその後矢澤といふ人が興行する事になつた。矢澤氏は兜町の人だつたが、或時病を得て、明治座裏の佐藤病院に入院してゐた。佐藤病院の院長は、同じ土地で業を爲上げた自分を、近所の左團次の努力に引き比べて、同情ある議論を矢澤氏に話して聞かせた。患者の矢澤氏が急に心が動いた。氏は元から高麗藏を贔屓してゐたので、こゝに高麗藏左團次一座の興行が始まる事になつたのである。

併し、それも長くは續かなかつた。間もなく、高麗藏は宗之助と袖を連ねて、新に出來た帝國劇場へ去つて了つた。左團次は再び孤立の人となつた。

さうかうする內に、伊井蓉峰が明治座を買ひに來た。左團次は長年自分を苦しめたこの情實と害惡との巢を、やつと自分の身から切り放す事が出來た。彼が自由の天地に始めて自由に飛翔する事が出來るやうになつたのは、實にこの時からである。實にこの時からである。

明治座を賣つてから二月して、彼は一座を率ゐて、松竹合名會社の俳優となつた。それからの彼に就いては、もう私から語る要はない。彼は峽を滸り、早瀨を渡り、船を危くする事一再ならずして、

始めて漫々たる大海に出たのである。

彼の人氣は日に日に高まるばかりである。彼は今新しい役者として許されたばかりでなく、歌舞伎役者としても重要な地位を與へられるやうになつたのである。彼の技藝はそれ程急に上達したのであらうか。子供の發育が、その親によつて氣づかれぬやうに、餘り彼の近くにゐる私には、「世間」で言ふ程彼が進歩したかどうかゞ疑はれる。

今まで散々彼を虐めた「世間」は、この頃頻りに彼を持て囃してゐるが、心の定まらぬ「世間」は、又今に彼を虐げるのであるまいか。私はそれが心配でならない。

彼は職業としての役者が嫌ひなのである。

「早く金を貯めて、役者を廢したい。そして、自分の好きな時に、自分の好きな芝居がしたい。」

彼は始終から言つてゐる。

「役者をしてゐる中は、何を言はれても頭を下げてゐなければならない。役者をしてゐる内は、人間並の口を利く事が出來ない。早く役者を廢業して、勝手に自分の言ひたい事が言つて見たい。」

彼はかうも始終言つてゐる。私は私の熱愛する友人として、早く彼にさういふ境遇にして遣りたいと思ふ。私は彼のやうな人が朝から晩まで舞臺の上に、毎日同じ事をして働いてゐるのを見ると、心から氣の毒になる。時としては、悲しくさへなる。（大正六年正月）

左團次の藝風

左團次は心の役者である。

彼は如何なる役を取扱ふにも、決して形からしようとはしない。外部からしようとはしない。表面からしようとはしない。

彼は與へられた役の先づ心を考へる。そして、その考へ得た心を自分の心の力で表さうとする。凡そ脚本に對して、彼ほど正しい理解を持つ役者はない。正しい理解とは、唯物を見て新しがる謂ではない。新しい物は新しい物として見、古い物は古い物として見、巧みな物は巧みな物として見、拙い物は、拙い物として見る謂である。

彼は決して近松と逍遙とを同一視する役者ではない。綺堂と默阿彌とを等しなみに取扱ふ役者ではない。彼はよく物をその眞の價値に於いて見る役者である。

勿論、彼は劇場に生れて、舞臺に生を續けて來た日本普通の役者である。彼に中學の修業證書もなければ、大學の卒業免狀もない。彼のこの透徹した文學的理解は、一に彼に天より稟けた頭腦の所産

である。

それ故、彼は與へられた役の――もつと正しく言へば、與へられた劇の――自分の手に負へるかどうかを、先づ初めに明に見る。彼は可能と不可能とを明に判別する。彼に若し役の取捨が自由に許されたら、今まで彼のして來た役でも脚燈の光に會はずに濟んだものが、可なり多くあるであらう。彼が屢々自ら適せざるを知りながら或役に扮して世の酷評を受ける事があるのは、一座の長として誠に已むを得ざる事情があるのである。

例へば『寂しき人々』のヨハンネスの如きも、決して彼が進んで採つた役ではなかつた。彼は寧ろ畫かざる畫家ブラオンに扮したかつたのである。彼はヨハンネスの心を決して解し得ぬ役者ではない。併し、彼はそれの肉體的表現が自分の肉體的資質に不適當であるのをよく知つてゐた。彼がヨハンネスに扮したのは、それに扮する筈であつた或役者が出場を斷つて來たので、已むを得ずこの難役を一身に引受けたのである。彼がこの役を採らなければ、その時の自由劇場が潰れて了つたからである。

彼は又一つの芝居を、決して自分一人の役からのみ見えない役者である。卽ち、彼は一つの芝居を、常に全體として見る役者である。語を換へて言へば、彼は西洋で言ふ舞臺監督の素質を多量に持つた役者である。それ故、彼は如何なる場合にも、自分一人を光らせようとはしない。彼は芝居全體を光らせよう爲には、屢々自分自身を犧牲にする。

日本の芝居には殆どその「心」といふものを考へる事の出來ないやうな不條理な人物が屢々出て來る。全體として一つの纏まりをも考へ定める事の出來ない芝居が屢々ある。彼はさういつた人物に會ふと、手の下しやうがなくなる。さういつて芝居に會ふと、迚も心からの興味を以てその劇を取扱ふ事が出來なくなる。彼が日本在來の芝居を演じて屢々劇通諸氏の叱責に會ふのは、それが爲である。

併し、かう言つたからと言つて、彼は決して「心」ばかりの役者ではない。彼は芝居が目に訴へる表現である事をよく知つてゐる。彼は世間の批評家が想像し得ざる程、形及び動きの上に苦心する。『修禪寺物語』の夜叉王などがその適例である「毛拔」に見られる樣々の姿勢の變化も、殆ど彼の創意である。

彼は舞臺のどんな動作をも、決して「出たとこ勝負」にはしない。彼の動作には、どんな些細な部分にも意識がある。即ち、彼が舞臺でする事は、一々「さうしやうと思つて」するのである「動物園」と罵られた佐々木高綱の動きにも、彼にはさうしなければならぬ理由があつたのである。あの動き方が西洋式である事は、批評家を待たずとも、左團次はよく知つてゐる、彼は承知の上で、あれをあの場合舞臺の上に用ゐたのである。あの場合に適應するあれ以上の動き方が誰にでも考へ得られたら、彼は喜んでそれを用ゐるだらう。併し、自分にも人にも、それが考へ得られるまでは、今までの動き方は決して捨てないであらう。自由劇場で菅野二十一氏の『道成寺』といふ一幕物を演じた事があつ

た。あの時彼の用ゐた演技の様式は、全然西洋式であつた。彼は少しも日本在來の演技法を用ゐずに、あの殘忍な脅を表現したのであつた。併し、それに氣のついた批評家は殆ど一人もなかつた。

最近彼の縮屋新助を見、見物に、一人でもあの新助が橋の袂で、血刀を捨てる時の、刀から手の放しやうに注意するものはなかつたやうである。感情の興奮から我知らず人を殺めた人物が、兇行後我に歸つて、恐怖と悔恨から思はず血刀を投げ捨てるといふ動作は、日本在來の二番目狂言に澤山ある。併し、左團次は今度の新助で、その在來の型のどれをも用ゐなかつた。今度の新助の刀の捨て方は日本の舞臺に全く新しい一つの恐怖を形作つたと言つて好い。

彼の動きに苦心するのは、動かうとして動くのではない。動かなければならない場合に動かうとするのである。それ故、彼の舞臺には一つも無駄な動きといふものがない。動きといふものに就いて極めて吝である事、それが動きの何たるかを彼はよく知つてゐる所以である。彼は不動の中に動を蔵し、動きの内に不動を蔵する事を、よく會得した役者である。

動きに次いで言ひたい事は、彼の詞に對する敏感である。日本の今日の役者で彼ほど詞といふものに神經質な役者はあるまい。餘り神經質と思はれる程神經質である。彼は屢々臺詞のテニヲハを間違へる。それは、彼が詞といふものに亂暴だから間違へるのではなくて、神經質だから間違へるのである。彼が芝居の初日や二日目に屢々絶句するのを讀者は知つて居られよう。それは、彼が或臺詞を言

はうとして、そこのテニヲハがハであるかガであるかに迷ふからである。デであるかニテであるかニヨツテであるかに迷ふからである。大抵の役者なら、そんな事は構はずに、どうでも勝手に、自分の言ひ好いやうに言つて了ふのである。ところが、彼はどんな言ひ難い臺詞でも、原作通りに言はなければ氣が濟まないのである。

役者といふものは、自分達がやつて見てもさうだらうと思ふが、屡々人には意味の分からない事を、自分では平氣で氣がつかずに言つて了ふものである。一體、話すといふ事を書くといふ事程、文章の上から嚴正にする事は出來ないものである。それ故、一寸したテニヲハの相違が、意味のある詞をまるで意味のない詞にして了ふ事が役者には屡々ある。ところで、大抵の役者は、それを人から注意されても、一度覺え込んだ間違ひは容易に直す事が出來ないものである。然るに左團次といふ役者は、私なら私が一度それを注意すると、それがどんな小さな部分でも、明くる日にはきつと直つてゐる。これは實に不思議だと思はれる程、彼が詞に敏感な證據である。

次ぎに私は彼の所有する肉體を論じなければならない。彼は實に立派な體格（丈と肉づきとその釣合と）を持つてゐる。彼の目に就いては、彼の若い時、屡々恐ろし過ぎるとの評があつたが、當今の彼の目は、もう昔の彼の目ではない。彼の目に不思議とこの二三年の間に色氣と優しみと分別とを増して來た。彼の口の開き方にも、若い時は難があつたが、當今ではその癖も止んだ。當今の彼は肉體

に於いても、不思議と豐富な含蓄を見せて來た。

一體、彼の平素の人相は、豐頬微笑の姿であつて、何人にも決して惡感を催させるやうな顔ではない。然るに、若い時分はなぜか、舞臺に出ると、それが殺氣を含んで見えた。この殺氣は今でも彼の舞臺に殘つてゐる。それ故、最近新助の場合などでも、初めから女を殺しさうだと言はれた。併し、私に言はせると、それは殺氣と言ふものではない。舞臺に於ける彼が餘りに眞劍だからである。餘りに嚴肅だからである。彼は一日として見物を唯樂しませさへすればそれで好いと考へる日はないのである。

彼の肉體的素質に、若し役者としての缺點を擧げさせれば、彼の人品が餘りに好過ぎる事である。彼が新助に扮して田舍出の縮屋に見え切らない事もそれが爲である。一心太助に扮してぼてふりの魚屋になり切らないのもそれが爲である。私に若し苦言を呈せしむれば、彼は役に依つて、その氣高い人品をもつともつと塗り潰さなければならぬ。

彼を不器用な役者だと言つて笑ふ批評家がある。さういふ批評家はもう時代遲れである事は論を俟たないが、私が彼を決して不器用な役者だとは思はない。彼が若し果して不器用な役者なら、一例を引いても綺堂氏が書いた何十人といふ人物を、悉く爲分けて見せる事の出來る道理がないからである。

彼の藝を粗雜だといふ批評家がある。さういふ批評家は彼の表面のみを見る人である。彼が或人物

を取扱ふのに、どれ程内面的に緻密な注意を拂つてゐるかを見る事の出來ない批評家である。

左團次といふ役者は、決して動きの爲に動きを作らないと同時に、緻密をひけらかす爲に緻密を外に現さない。彼の目的は或人物の全人格を舞臺の上に表現するといふ事だけである。或芝居の全體としての價値を舞臺の上に問ふといふ事である。

彼に就いて言ひたい事はまだ〳〵澤山あるが、こゝには心に浮ぶ儘を限りある紙數の内に、ほんの心覺えに書いて見たゞけである。

市川左團次の技藝

一

多數の「劇通」は、先づここに掲げた題目に驚くだらう。「左團次」と「技藝」。世にこれ程、緣の遠い詞があらうか。彼に體格はある。聲量はある。人間として精神的重量はある。併し、彼の何處に「技藝」があらうか――「劇通」のみではない。先づ多數の好劇家はさう言ふだらう。

菊五郎とその技藝。

吉右衛門とその技藝。

羽左衛門とその技藝。

いづれも、題目になりさうな題目である。人間の名と、その下の抽象名詞とが、誰が見てもしつくり合つてゐるやうに思はれよう。

左團次とその技藝。

これは、どう見ても、上の人の名と下の抽象名詞とが、かけ離れて見えよう。

それは、その筈である。

若し、左團次の名の下に「技藝」といふ二字が許されるとしたら、それは、菊五郎、吉右衛門、或は羽左衛門の名の下に置かるる「技藝」といふ二字とは、全く「内容」を異にするものでなければならないのである。

二

左團次に「技藝」がないと言ふ　そこに左團次の「技藝」があるのである。

「技藝」といふものが、唯小手先の器用であるなら、左團次にそれはないのである。若し、あつても、彼はそれを現すまいとする役者である。

「技藝」といふものが、唯「前受」といふやうなものであつたら、彼にそれはないのである。若し、彼にそれが出來るとしても、彼はそれを遠慮する役者である。

「技藝」といふものが、唯に「傳統」の盲目的な「繼承」であるなら、彼にそれはないのである。若し、彼にそれをする力があつても、彼の藝術的良心は、決して彼にそれを許さないだらう。

左團次の所有する「技藝」は、日本の他の如何なる俳優が持つ技藝とも、全く類を異にした技藝である。

彼の技藝は日本の劇壇にあつて、全く獨自である。その技藝の價値高下は別として、これと比べせらるべき同類の「技藝」は他に求めても決して得られないのである。

三

彼は日本の他の如何なる俳優にも優れて、脚本を理解する。一人放して置いても、決して埒を破るやうな事はない、謂ふところの「舞臺監督」が附いてゐれば、一層正しい理解へはひつて行く。

ここに、先づ彼の「技藝」の基礎がある。日本の他の如何なる俳優にあるよりも、堅い基礎がある。

彼はエデキントはエデキントとして理解する。岡本綺堂は岡本綺堂として理解する。松居松葉は松居松葉として理解する。鶴屋南北は鶴屋南北として理解する。「毛抜」や「鳴神」の様な古劇は「毛抜」や「鳴神」のやうな古劇として理解する。決して、彼に是を混じ、是に彼を紛ふやうな事はない。

彼は脚本を讀む時、先づその作者を思ふ。作者の人生、思想閲歴を思ふ。さうして、その作の持つ「味」を知らうとする。

彼は一つの脚本に接する毎に、必ずその作の持つ「眞實」と「嘘」とを見分ける。眞實から書かれた劇と、劇に操られた嘘とを見分ける。

彼の脚本の味ひ方は、到底日本の俳優の脚本の味ひ方ではない。彼は立派にドラマチック、クルチックたる資格素質を持つてゐる。

實は又、單に脚本の內容をのみ見ない。その形式をも十分注意して見る。そして、それを演出の標準にする。

彼は又、單に自分の受け取りさうな人物のみを見ない。脚本の全體を見る。全體の調和を見る。如何なる端役をも輕視しない。如何なる役と如何なる役との關係をも、はつきり考へて見る。

彼の脚本の味ひ方は、舞臺監督としての脚本の味ひ方である。

四

脚本を正しく理解する彼は、脚本を尊重する。日本の他の如何なる俳優にもまさつて尊重する。

彼は一旦自分の受け取つた以上、それが誰の脚本であらうと、決して甲乙をつけずに尊重する。誰の作だから粗末に扱ふ、彼の作だから鄭重に扱ふ……さういつた事は、彼の全く知らないところである。

彼は脚本にカッチングを加へる事を全く知らない役者だと言つても好い。彼は如何なる脚本の如何なる臺詞をも、自分から抜いたり削つたりした事は一度もない。どんな言ひにくい臺詞でも、どんなに都合の悪い臺詞でも、自分で勝手に抜いた事は一度もない。

私は屢々彼の演ずる劇を監督した經驗があるが、彼が稽古の際、言ひにくい臺詞につまつて、幾度も言ひ淀むのを見かねて、臺詞の修正を申し出ても、大抵の場合、彼はそれを斥けて、「なあに、言へない事はあるまい。」と言ふ。そして、さう言ふ時、彼の顔にはいつも自分の技藝が至らぬのを恥づる

角と、言へるまでは止めまいとする負じ魂とが讀まれる。

餘程以前の事である。私は彼が山崎紫紅氏の「破戒曾我」の舞臺稽古をするのを見た事がある。その時、左升の扮する僧が、どうかした拍子に「あつ」といふ間投詞を使つた。すると、それを側で見て居た彼が、「そこに、あつといふ事はなかつた筈だ。」と言つた。脚本を調べて見ると、果してなかつた。左升は直ぐに訂正した。彼の脚本に對する尊重は、ここまで來てゐる。

愛蘭劇の「兄弟」といふのを、私が譯して、私が監督して、彼にやらせた事がある。座は歌舞伎座だつたし、さういふものを出すには時期が早過ぎた。木挽町の大向うはこの暗いじめ／＼した芝居を五分と我慢して見てゐなかつた見物は毎日のやうに湧いた。そこで、私は彼に言つた。「あんまり見物が騒ぐから、少し臺詞を拔かうか。」その時、彼は答へた。「臺詞を拔いたところで、分からない人には分からないのだ。どうせ分からないものなら、拔いてやるより拔かずにやる方が自分としては氣持が好い。」さう言つて、彼はとうとう終の日まで、平氣でその儘やり通した。かういふ意味で、私が彼の前に恥ぢた事は、何度あつたか分からない。

五

脚本の理解。脚本の尊重。

それは要するに頭腦の問題である。それは「技藝」の基礎であつても「技藝」その者でない。

然らば、彼の表現にはどうであらうか。彼の表現の何處に獨自な點があらうか。

彼の謂ふところの「技巧」を以て或人物を表現しようとはしない、彼は「藝」を以て或人物を表現しようとする、否、それではまだ言ひ足りない。彼は人間としての自分の全體を以て或役にぶつかつて行く。決して、手だけでは向つては行かない。足だけでは向つては行かない、全體全靈を一つに集めて、ぶつかつて行く。

彼の線は太いと言はれる。彼の藝は荒削りだと言はれる。それは彼が「自分」といふものを切つたり分けたりせずに「自分」の全體を一つに集めて、役の人物に當るからである。彼は決して或人物の外貌に目を奪はれない。寧ろ、その人物の内部へ飛び込んで行く。外を模して、内を思はせるのではなくて、内を摑んだ力が、自然と外に溢れるのである。彼は或役に失敗したとすれば、それは外に失敗したのではなくて、内に失敗したのである。彼が或役に成功したとすれば、外に成功したのではなくて、内に成功したのである。

「雨夜の盃」の廓の門外に、「鳥邊山心中」の河原に、人の意外とするやうな柔かみを彼が見せたのも、實は姿態の模倣に成功したのではなくて、心の把握に成功したのである。彼の内部へ内部へと食ひ込んで行く力が、終にこれらの美しい姿態を生んだのである。

彼は概して「強い」性格を得意とする。「強い」といふには勿論いろ〳〵な種類がある。「意地」に反

抗」「忍從」「犧牲」いづれも彼が得意とするところである。彼がこれらのものに最も自由な表現を見出だすには、彼自身の閲歴が與つて力がある。彼の半生は誠に「意地」と「反抗」と「忍從」と「犧牲」との半生であつた。

併し又、十分「内」へはひつて行く時間の餘裕と好い指導とのある時、彼は「弱い」性格にも侮り難い表現を見せる。「犧牲」(「死の前」)のデュラン、「第一の世界」の學者、最近で言へば、綺堂氏の書いた西郷などがそれである。

惡人の魂を掴む事も、彼の又好むところであり、得意とするところである。その最も著しい例は伊太八である。綺堂氏の書いた長庵にも成功した。在來の狂言でも、鑄掛松などは捨て難い彼は近頃、南北物の研究に沒頭して、頻りに古い錦繪のグロテスクな「惡」に興味を感じてゐる。

多數を統率し、遂に多數の爲に斃れるといつた人物——これも彼が現代のどの役者よりも得意とするところである。池田大佐氏の佐倉宗吾、最近の西郷などが、その著しい例である。勿論、これにも彼自身の痛ましい閲歴が與つて力がある。併しこの場合でも前の場合と同じく、唯單に「閲歴」そのものが彼の技藝を生んだのではない。自己の閲歴に對する彼自身の深い省察が、彼の技藝を生んだのである。

彼が如何に、如何なる人物にも徹し得るか。それは私がここに擧げる「極端」な例に徵して分る事

である。

私は彼が唯一度——しかも唯一日——「假名手本忠臣藏」の勘平をやつたのを見た事がある。

左團次と勘平。

それは何かの間違ひではないかと疑はれさうな事である。しかも、それは實際に行はれた事である。洋行以前の事ではあるが、彼が明治座に籠城してゐる時であつた「忠臣藏」の出てゐた時（勿論、彼は由良之助をやつてゐた）、千秋樂の一日だけ、彼は試みに勘平の役をつとめたのである。

彼は傳統を離れて、この役を取扱つて見ると誓言した。しかも、その舞臺は決して奇矯なものではなかつた。從來の「型」には少しも囚はれずに、眞面目に勘平といふ人物の内部にはひつて行つた彼の表現は、長く忘れる事の出來ない印象を私に與へた。私はここにそれを詳説する暇がない。併し、私はこれだけの事を躊躇せずに言はう。彼がその後屢々命ぜられてやつた定九郎よりも、私は彼の唯一度の勘平の方が遙に藝術的であつた、といふ事を。

嘗つて、何かの雜誌に、彼自身がやつて見たい役の一つとして「治兵衛」を擧げてゐたのを見た事がある。人と同じやうに、一度は私もそれを間違ひだと思つた。一度當人に聞いて見ようと思つて、いまだにそれを忘れてゐる。併し、私の想像では、それが全然間違ひだとは思へない。彼は「紙治」についても、彼自獨の解釋と表現の精算があるに違ひない。

私は、少くとも私は、それまでに彼を信じてゐる。

六

彼は又舞臺監督としての　卽ち或戯曲のブロヂウサアとしての——優れた素質を持つてゐる。

岡本綺堂氏の「修禪寺物語」が、初めて文藝倶樂部の誌上に現れてから、それが舞臺の脚光を見るまでには、少くとも四五年の間があつたと記憶してゐる。

その間に、この作は新派の高田實（これも過去の優れたフロヂウサアの一人だつた）に依つて演出を企圖された、併し、彼は幾くもなくしてその望みを絶つた。それから、同じ新派の喜多村緑郎にもその企てがあつたやうに聞いてゐる。併し、これも實現せられなかつた。

今日では何でもないかも知れないが、少くもあの時代に於て、あの作を演出はしかく困難であつたのである。左團次も人に勸められて、初めてこの作に接した時、少なからぬ困惑の色を見せた。

併し、彼は遂にそれをやり遂げた。あの作の最初の演出全體は、實に彼自身の頭によつて出來たものであつた。自分の役は勿論、自分以外の個々の人物の表現も、大抵は彼自身の頭から生れたものだつた。

それから、歌舞伎十八番の「毛拔」と「鳴神」とである。これも、型らしい型は何處にも殘つてはゐないのである。あの二つの古劇の復興は、全く彼自身の頭腦の所産であつた。一つ一つの「見え」

に至るまで、悉く彼の工夫から出來たものである。しかも、それは少しも作意の標的を外れないのだつた。

彼の脚本に對する理解が、決して一面的でない事は前にも言つた。彼は新劇を新劇として理解する如く、古劇を古劇として理解するのである。

彼が在來の世話狂言にいつも可なり成績を見せるのも、それあるが爲である。彼は世話狂言の臺詞廻しの凡そ如何なるものであるべきかを知つてゐる。それが古劇である以上、如何に世話狂言であるからと言つて、寫實一點張にならない所に、彼の脚本の形式に對する深い理解が見られるのである。

七

彼は舞臺に正直な役者である。成績の良否を措いて、彼が舞臺で「不正直」を敢てしたのを、私は一度も見た事はない。

彼は自己の持つエネルギイの全部を擧げて、舞臺に向つて行く。或人はそれを嫌ふ。それを粗大に失する。併し、さういふ人は自ら識らずに「不正直」な舞臺を要求してゐるのである。自ら識らずに、藝の「狹さ」を要求してゐるのである。

如何に求めても、彼にはその「狹さ」はない。その「不正直」はない。彼は常に看客の前に自分の全部を投げ出すのである。そこに彼の良さがある。そこに彼の「民衆的」な所がある。

彼のエネルギイは強く及持ちが好い。彼は容易に疲れない。隨分重い役を幾日やり續けても、決して氣の拔けるといふやうな事はない。

私は去年「俊寛」を度々見た時にさう思つた。勘彌も壽美藏も經るに從つて疲れた。段々力が弱くなつた。段々形だけ殘つて、心が拔けて行つた。唯一人、日を經る毎に、內の力の充實を深めて行つたのは彼左團次の俊寛だつた。最後の日に見た時も、勘彌と壽美藏とには「もう今日が終りだ」といふ力の衰へが見えた。併し、左團次だけは、まだあと二十日やつても進境が見られるやうに思へた。

彼は異常な「精力」の俳優である。

八

最後に、私は識者の間に最も非難のある、彼の臺詞廻しに就いて考へて見よう。

一體、彼は本當のリアリストではない。菊五郎がリアリストであるといふやうな意味でのリアリストではない。彼は寧ろ新しいロマンチシストである。

彼が洋行歸朝後第一に見せたシヤイロツクにも、盛遠にも、ロマンチシズムがあつた。新劇俳優としての彼の出發點が、純寫實になかつた事は明かである。

彼の今日の臺詞廻しも、そこから出て來てゐる。そして、それが一種のマニエエルになつてしまつた傾きがある。併し、それもその當初に於いては、決して輕侮せらるべき性質のものではなかつた。

彼の臺詞廻しが、日本の新史劇に或新生面を展開した事は決して否まれない。

殘念なのは、それが固定した事である。併し、その固定は何處から來たらうか。「專賣」といつたやうな商賣的な弱さから來たのだらうか。勿論、それもあるだらう。併し、それより深い原因は、脚本の固定から來てゐるやうに思はれる。同じ作者の脚本、同じ味の脚本――彼は餘りそれを續け過ぎた。

一體、彼が失敗する場合には、多く脚本の失敗してゐる場合である。彼が成功する場合は、大抵脚本の成功してゐる場合である。脚本が成功してゐたのに、彼が失敗した場合は、殆ど一度もないと言つて好い。それ程、彼は脚本と運命を共にする役者である。

それ故、如何なる缺點からも彼を救ひ得るものは、脚本である。彼は脚本に依つて救はれ得る唯一の俳優なのである。

彼の臺詞廻しが、そのマニエエルから救はれるのも、脚本の力に依る外に道はあるまい。

聰明な彼は、勿論自分のマニエエルを知つてゐるに違ひない。併し、新作として興行毎に與へられる脚本が、いつも同じマニエエルを持つてゐるものであるとしたら、彼はどうして自分のマニエエルから逃れ得られよう。

私は左團次を所有する興業當時者に向つて、切に望みたい。新しいといふ名のみで、形式も内容も同じやうな脚本のみ、續けて與へないで、出來るだけ味の變つた脚本を、とつ換へ、引つ換へ、彼に

與へて貰ひたいと。

彼は如何なる種類の人物にも徹し得るやうに、如何なる主義にも徹し得る人である。素質に於いてはロマンチストであるが、リアリストにも、又シムボリストにも、或は又エックスプレッショニストにもなり得る教養のある人である。

彼が持つ唯一つの缺點――臺詞廻しのマニエエル――から、若し彼を救はうとするなら、脚本を與へよ、唯脚本を與へよ、である。(一九二一・三、三〇)

左團次と歌舞伎十八番

今の役者で歌舞伎十八番の内一番番數を多くやつてゐるのは左團次だらうと思ふ。

彼は先づ「矢の根」をやつた。（初演歌舞伎座）それから「毛拔」を復興した（初演明治座）續いて「鳴神」を復興した（初演明治座）「毛拔」と「鳴神」は、明治になつてから、舞臺の上に斷絶してゐたのを、彼が復活したのである。この功績は蔽ひ難い。

それから八文字屋本の「鳴神」「不動櫻」を元にして、岡鬼太郎氏が筆を執られた「不動」をやつた（初演本鄕座）この二つは一種の創作で、正當な十八番物とは言はれぬかも知れぬが、昔の臺本が殘つてゐないのだから仕方がない。

兎にも角にも歌舞伎十八番と稱し得るものを、彼は五つやつてゐるわけである。

まだ、この外にも、彼は「外郎賣」を一度やつて見たいと言つてゐる。これも、しつかりした臺本は殘つてゐないが、例の早口の臺詞書は諸書に殘つてゐるから、岡氏にでも筆を執つてもらつたら、實現が出來るだらう。

「關羽」といふのも左團次はやつて見たいと言つてゐる。これも臺本は殘つてゐないが、なんでも掛物から拔け出す趣向だつたとかいふ言ひ傳へがあるので、それを元にして、永井荷風氏が創作をすることになつて、旣に腹案まで出來たのを私は聞いたことがあるが、その後そのまゝになつてゐるのは殘念である。

明治になつてから一番多く演ぜられてゐる「勸進帳」「助六」「暫」の內でも、左團次に出來るものが二つはあると思ふ。「暫」は勿論羽左衛門より適任だらうし、それに、私一個の考へに依れば「勸進帳」の辨慶が出來ると思ふ。勿論これには異論が出ようと思ふが。舞踊としての「勸進帳」でなく、劇としての「勸進帳」を考へれば、決して突飛な議論ではあるまいと思ふ。勿論、柄においては申分ないとし、傳統的な富樫役者として、この劇の本質は十分につかんでゐようと思ふからである。唯「助六」だけは、私の趣味から言つて、彼にやらせたいと思はない。併し、意休は是非一度見たいものだと思つてゐる。

話が思はず橫にそれたが、私は左團次が今までやつた十八番物の內では、一番「毛拔」と「鳴神」とに價値を置く。勿論、これにはある時代の臺本がほとんど完全に殘つてゐたといふ一面の理由もあらうが、彼左團次にして日本古劇の本質をつかんでゐなかつたら、決してあんな立派な演出は出來なかつたらうと思ふ。

古劇演出家としての左團次は口よく宣傳フレエズなどに使はれる「古風に」といつた程度の外觀を目的にしないで、讀書と繪畫と思索とを基礎にしてあくまでも日本演劇の古代精神をつかまうとする。この方面における彼の把握力とその表現力とには、實際驚嘆すべきものがある。

傳統的なものでありながら、舞臺上の傳統の一向傳へられてゐない「毛拔」や「鳴神」を、おれまでのもゝに爲上げて見せたのは、古歌舞伎に對する彼の透徹した理解と力強い直覺とより外のものではない。

「毛拔」と「鳴神」の內容に就いては、私はもう今までに書き過ぎる程書いたから、事新しく言ふべきこともない。唯、兩者に於ける對話の妙、運びの面白さ、原始的なエロチイク文學としての價値などに對しては、いつ見ても新しい感興を覺える。

「毛拔」は東京で二度、大阪で一度演ぜられたが、その後暫く絕えてゐるやうである。その內新歌舞伎座で一度見たいものだと思ふ。

「鳴神」は初演の時の宗之助の雲の絕間が、いまだに力強い印象を殘してゐる。もうああいつた雲の絕間は二度と見られまい。（大正十五年正月九日）

モスクワの頃の小山内薫君

秋田雨雀

モスクワでは小山内薫君は「フロフェソル・オサナイ」又は「レジェスウル・オサナイ」として非常に愛敬されてゐた。ソウエート・ロシヤが藝術家を愛することは、私達の一番羨しく思つた現象の一つであつたが、この一事さへも、日本の反動思想家や、自由主義的反動家によつてソウエートの逆宣傳に使用されてゐる。

小山内君は、日本の演劇革命家としてモスクワではよく知られてゐた。一つは「Bokc」對外文化協會の仕事を通じて、一つはモスクワに亡命してゐた伊太利の若い文學者ゼナリー君の文章を通じてであつた。「Bokc」が小山内君初め私達の爲めに盡して吳れた努力はもはや知られすぎてゐる。アルベルト・ゼナリー君の小山内君の紹介につとめた努力については餘り知られてゐない。アルバルト・ゼナリー君はバルカンのゴオリキーといはれたイストラテや、近代ギリシヤの生んだ一番大きな詩人といはれるカザン・ザツキなぞの友人で、曾つて勞働運動に參加したといふ理由で牢獄に投ぜられ、その

爲めに病を得て右足と右手を失つた革命的詩人である。この詩人が一時私と同じホテルに宿つてゐた關係から後では、小山内君とも知己となり、日本の藝術運動に興味を持ち殊に小山内君のやうな演劇革命家の事業を正確にヨォロッパに傳へようとしたのである。從つて小山内君の事業がソウェートの記者達に知られるより、この亡命詩人によつて一層確實に知られたといつていゝのである。アルベルトゼナリー君は柔和な、詩人肌の青年であるが、佛獨語を殆んど自國語のやうに書くことが出來、其上、英語とエスペラントの少しを理解出來る人であつた。ソウェートで多數の講演者を持つてゐる、世界的な勞働週報A――J――Z――(デ。アルバイテル。イルストリエルテ・ツアイツング・アーレル)にゼナリ君がドイツ語で書いた小山内薫君の傳記と築地小劇場の紹介は、短いものではあるが親切で且つ要領を得たものであつた。

私達は、後ではやはり小山内君の知己となつた、また嘗つて日本へ來たことのあるドイツのホリッツエル博士や、イストラテやカザン・ザツキ其他の外國代表達と半月のカフカズ旅行を終へてモスクワへ歸つて來ると、私達のホテルに小山内君が來てゐた。見知り顔のソウェトの人が、ホテルの入口で、私の手を握りながら、このホテルにレジェウスル小山内が來てゐると教へて呉れた時は吃驚りもしたし、なつかしくも思つた。私達は半月の間外國語の交響樂の中に捲込まれてゐたので日本から來た友人に逢ふのは殆んど今では說明し難い愉快さであつた。私はN君といふ若い友人と芝居からかへつて

來る小山内君と廊下で逢つた時は無意識に抱き合はうとした位であつた。
私のカフカズから歸つた日は十二月の三日（一九二七年）であつたから、小山内君がモスクワを立たれる十二月十三日まで都合十一日間、同じホテルに寢食を共にした譯である。ホテルで小山内君は日本にゐる時と同じやうに肩をつぼめて、マドロスパイプを右の口にくはへて、時々つばを吸ひ上げる例の癖を繰返へしてゐた。小山内君の室は二階の八疊間ほどの室で、英文で書かれた革命後のソヴエートに關する文献がテイブルの上に一杯になつてゐた。然し不思議なことには小山内君は、私達には非常な興味を與へてゐるソヴエート・ロシヤの實際生活には餘り興味を持たれなかつたやうであつた。私は秘書役として "Boks" から提供された、モスクワ第一大學生のユーシヤといふ美しい青年に案内されて毎日芝居見物に歩き廻つてゐた。この青年は二十二三歳であつたが、もとブルヂュアの家の出で、演劇に關しては立派な「見巧者」であつた。小山内君はこの青年によつて利益を得たことも無論多かつたであらうが、この青年の觀察が彼に多少先入觀念を與へたことも否まれないと思ふ。
小山内君は、革命前にランドセールを背負つてモスクワに演劇行脚に來られたことがある。それ故小山内君には二つの世界が見られたのである。モスクワではスタニスラウスキーは小山内君を昔の弟子として、またメイエルホリドはスタニスラウスキーの相弟子として受入れた。私は今でも小山内君がスタニスラウスキーと會見した時のことをその儘の印象で思ひ浮べることが出來る。それは藝術座

の「フヰガロの結婚」を見に行つた時だつたと思ふ。スタニスラウスキーは七十歳に近い老齢で、藝術座の觀客席の一つに腰かけて居たのを見たが、この芝居の幕合に、スタニスラウスキーは私達を舞臺の横の應接室に招待した。スタニスラウスキーは自分のテーブルに腰かける前に小山内君の顔をぢつと見つめて、「よくまた來て呉れたね、」といふ表情を示した。小山内君は英語のよく出來るグルジン式の美しい秘書を通じてスタニスラウスキーに挨拶した。スタニスラウスキー君は、小山内君によく來て呉れたといつて、それから、ソヴエートの演劇に關する小山内君の感想を求めた。小山内君は、「ソヴエートには色々な新しい芝居が起つてゐるが、何といつても藝術としては藝術座の仕事が一番確かだ。」といふ意味のことをいふと、スタニスラウスキーは無言でたゞ點頭するだけであつた。この會話によつても。小山内君はソヴエートの社會構成から新たに發生しかけてゐる藝術、例へば、革命的群衆劇や、移動劇や、其他のものに對して偏眼的であることが私に感ぜられた。(ソヴエートの藝術は實にソヴエートの社會と藝術との動的關係に於てこそ面白さがあるのである。)スタニスラウスキーは雑談の末、幾枚もの寫眞を出してサインをして小山内君や私達に渡した。

メイエリホリドとの會見のことは私は度々人に語つたことであるが、メイエリホリドのソヴエト・ロシヤに於ける位置が、日本劇壇に於ける小山内君の位置にやゝ似てゐるといふことも面白いことである。メイエリホリド劇場で、メイエリホリド夫妻や、若い俳優、舞臺監督の前で小山内君は、自分の

日本劇壇に於ける革命的事業について語つた時、メイエリホリドは非常に喜んで「君の運命が自分のそれによく似てゐる　自分は演劇の仕事の上で何遍絶望しようとしたか知れない。改革家の運命には共通のものがある。」といふ意味のことを言つた。この日の會合の間、小山内君は時々いびきをかいて居眠りを初めるので私は吃驚りした。後できくとこれはいつでもやることで決して珍らしいことではないといふことであつたが、私はその時、暗い氣持にさせられた。

　モスクワでは、この他小山内君はピリニヤーク家で、ソヴエートで最大の名優カチヤーロフ（夜の宿」の男爵で有名な人）や、アントン・チエホフの未亡人、オリガ・クニツペルなぞにも逢つてゐる。私の記憶が誤つてゐなければ、小山内君は、その夜、あまりよくない聲で、日本語になつた「夜の宿」の「牢屋の歌」をうたつたやうであつた。そしてカチヤロフはエセーニンの「犬」といふ詩を朗讀した。エセーニンの詩集には「カチヤロフの犬」といふ詩と單に「犬」といふのと二つあるが、この夜カチヤロフのうたつたのは何方だつたか判らなくなつたが、兎に角非常に感傷的な感じを私達に與へた。「櫻の園」で私達の記憶してゐるの美しいクニツペル未亡人は、今ではもう押しも押されもしないお婆さんになつてゐた。酒量も多く、花柳はるみさんがお婆さんになつたらかうもならうかと思はれるやうな、殘念ながら荒んだ感じを與へる人であつた。

　小山内君は、また、コーガン教授のアカデミーで、「日本演劇の將來」について短い講演をしてゐら

れる。この講演は“Вокс”の主催になるものなので、演壇プレセヂユム（委員席といつて、ソヴエート・ロシヤでは何んな會合でも、演壇に席を設けて司會者、講演者を坐らせる。）にコーガン教授とカーメネバ夫人が並んで腰かけてゐた。聽衆はアカデミーの學者、演劇學者、文學者等であつたが、この日の講演者は小山内、米川、尾瀬の三君に秋田等であつたが、これはソヴエートに於ける、日本藝術に關する講演であつたとソヴエートの人々が言つてゐた。小山内君は、飜譯者のロマン・キム教授（朝鮮人で日本語とロシヤ語を自國語のやうに自由に語れる若い東洋大學の教授）が少し遲れて來たので、氣を揉みながら演壇に立つた。やや疲勞した感じを私達に與へたが、それでもはつきりした論旨で語つた。この講演の主旨は歸國後の築地小劇場の演出方針のスローガンとなつたものであるから特別に注意を拂ふ必要がある。

講演の主旨はかうであつた——

モスクワは今演劇のメッカである。西洋演劇の傳統と東洋演劇の傳統がモスクワに於て合流して、そこから新しい演劇藝術が創造されようとしてゐる。私達はこのモスクワの演劇藝術の新しい創造的努力に大きな刺戟を受けてゐる——日本演劇は、東洋に於けるあらゆる藝術の傳統、例へば印度支那、朝鮮、シヤム、南洋のあらゆる藝術的蓄積が日本の演劇運動に合流され、その運動が西ヨオロツパの傳統と合してそこに新しい藝術を創造して行かなければならない、そして又その合流の基本と

なるものは日本に於いて數百年の間に完成された歌舞伎のスチール其ものでなければならない。
この講演の主旨は決して誤つてはゐないばかりではなく、演劇藝術のスペシヤリストとしては動かすべからざる眞理を把握してゐるとさへいへるかも知れない。然しこゝに短い批判が許されるならば、小山内君の議論は徹頭徹尾スチールに關する意見であつて、演劇藝術の職能と社會生活との相關については一言も述べてゐない。ソヴエート・ロシヤの演劇に現はれてゐる活動の最も眼覺しい點は、決して小山内君のいはれた西洋演劇と東洋演劇との合流にあるのではなくて、藝術の中に深く浸透して來てゐる社會性であり、所謂演劇の革命的要素でなければならない。左翼的中間派といはれるメイエリホリドに於いても、革命劇場、ワフタンゴフ劇場、プロ・カル劇場、其他の左翼的演劇に於て發生しかけてゐる「群集本位」の演劇構成「革命精神の絶えざる激勵」「自己批判の精神」、明い健全な人生肯定の藝術、一言にしていへばマルクシズムのイデオロギーによる演劇藝術の完成こそは今日の人類がソヴエートに學ばなければならない最大のものでなければならない筈である。更らに國家劇場の關係、劇場と劇場從業員との關係、劇場管理及び觀客の性質、勞働組合員と劇團の關係、是等に關する最もいゝ研究題目が、日本に於ける唯一の演劇革命家である小山内君の前に横つてゐたに拘らず、小山内君はそれ等に對しては全く眼をつぶつて、單にスチール論に終始してゐたのは何故であらうか？　要するに小山内薫君は、モスクワでは世界的なレジエスウールとして尊敬されてはゐたが、

彼はホテルと劇場の間を靜かに往復してゐて、ソヴェートの演劇は何んな社會の上に創造されつゝあるかといふことには全く盲目であられたやうに思はれる。この無關心が、小山内君に「ムッソリーニ」や「戰艦三笠」を書かせたのだと私の解釋するのは不當であらうか！　とはいふものゝ、歸國後の築地小劇場の上演スローガンは、小山内君の演劇論の實踐としては決して誤つてはゐなかつたのである。そして「生活の爲めでない」、彼の最初の仕事は「國姓爺」といふ創作として現れたのである。「國姓爺」の演出は彼のスローガンの實踐としては決して誤つてゐないばかりでなく、また決して悪い出來ではなかつた。然し「國姓爺」のやうな演劇が日本の演劇の進むべき正しき道を指示してゐるか何うかといへば、私達は一言にして否と答へなければならない。何故かといへば、日本の演劇は今一つの重大な「生活意向」を持つてゐるからである。「生活意向」を持たないものは何んなスチールを持つてゐても、何んなフォルムを操つてゐても、一義的價値を持ち得ないことは説明を要しないことである。

再び、モスクワを去る日の小山内君を考へて見る。この日小山内君は私達と共にナタリヤ・サッツ女史の管理してゐる「アルス」の兒童劇場へ行つた。彼は荷造りなぞで非常に忙しかつたのに拘らず、私達と行を共にした。この劇場では平生兒童のために兒童劇や「ペトルーシカ」（指人形）を演じてゐるのであるが、小山内君は私達と一緒に見物の子供等の中に腰かけて熱心に見てゐた。ほつそりした美しいナタリヤ・サッツ女史は兒童に日本のお客の來てゐることを話したり、俳優に私達を紹介した

りした。この劇場ではある心理學者の學說によつて、劇場關係者が觀客の兒童の中に入つて行つて、演劇によつて起される兒童の心理的反應を表に取つて、演劇の演出や撰擇の材料に供してゐるといふので、小山內君は可なり興味を持つて熱心にその說明をきいてゐた。またこの劇場には「松山鏡」の模型舞臺なぞがあつたので、小山內君をひどく喜ばせた。そして最後に舞臺の上で、ナタリヤ・サツを初めとして俳優一同と私達は撮影した。これが小山內君のモスクワに於ける演劇見物の最後であつた。

夜十時に小山內君の列車はモスクワのステーションを立つた。同じ車室の中には十年一日の如く、東方プロレタリアの解放のために活動してゐる若いイデオロギストのSが元氣のいゝ顏をして乘つてゐた。二人は別々の世界を待望みながら東方に向つて旅立つた。私達は小山內君達の窓に添ふて長い間駈け出して行つた。

解題

水木京太

本卷に輯められた約五十の文章は、つねに劇壇のよき啓蒙者たりし先生の半面を語るもので、海外演劇評論の紹介及び演劇講話の類を以て卷の大半を占めてゐる。それらのものは發表當時よく指導的使命を果したのみに止らず、今日及び明日の演劇に就いても多大の啓示を藏してゐるもののみである。

卷頭の「藝術か娛樂か」の短文は明治四十一年に書かれたものであるが、今日では何等質疑を挾む餘地のないこの平明な問題に就いて、重ねて再說を費さなければならなかつたことに徵しても、先生が劇壇の先覺者として歩まれたその後の三十年が、如何に多難なものであつたかが偲ばれよう。と同時に、およそ當時の劇壇の情態や空氣も推し測られて、翌四十二年、眞の藝術としての演劇を提示すべく興された自由劇場の運動が、いかに有意義なるものであつたかもいよいよ明にすることが出來よう――かくてこれは曉闇の裡にあつて黎明を叫んだ紀念すべき第一聲とも見做すべきものである。しかも先生はこの文章の末尾に記した通りに、「吾人は吾人の信ずる處を飽くまでも說き、吾人の信ずる處を飽くまでも實際に見せて、見せ物と演劇とを同一視してゐる多數の人の中から、出來るだけ多くの改宗者を出す」ために、終生眞の演劇の使徒として文字通りに「これが爲に說教を止めない、傳道を止め」なかつたのである。現に本卷もその事實を示すものに外ならない。

海外演劇評論のうちゴオヅン・クレイグの所説の多いのは、先生が彼に傾倒すること深かつたのを語るものである。明治四十年に書かれた「演劇美術問答」は、日本に於ける最初のクレイグ紹介である。その後劇壇にひと頃クレイグの「流行」を見たこともあつたが、勿論先生の場合はそんな新奇好みの故からでなく、研鑽いよいよ深くして傾倒すること終生渝らないものがあつた。「西洋でも日本でも、もうこの人の理論はぶち毀れたやうに思つてゐる人が澤山ある。併し、さういふ人の多くはクレイグの所説をほんの一部分讀んでゐるか、或は全部をでも甚だ不注意に讀んでゐる人達である。クレイグは決して脚本を無視する者ではない。クレイグは決して役者を「人形」にしようとする人ではない。また舞臺監督を專制的暴君にしようとする人でもない。それはほんの僅紹介しただけのところを讀んで貰つても十分分かると思ふ。演出者或は舞臺監督の本質に就いてクレイグが說いたところは千古不滅の眞理である。その適用、その變應には百も千もの場合があらう。併し、クレイグの說いた原理以外に演出者の本領はない。」と斷じてゐられる程である。

先生の亡くなられる直前、私は某誌に「小山内薫を尊敬する度合に依つて演劇青年の識見の深淺を簡單に試驗することが出來る」と書いた。先生は之を讀んで苦笑され「僕ならクレイグとマンチウスを讀んだかどうかできめるね」と、座右の者に笑ひながら洩らされたさうである。――いま慶應義塾大學圖書館の「小山内文庫」中には、「演劇美術問答」の原本 "On the Art of the Theatre" の册子は勿論、その獨譯佛譯と共に露西亞語の譯本さへ收藏されてゐる筈である。これは譯本に據つてまでクレイグの眞髓を質された證左であるが、露西亞に再遊して、思ひがけなく露語譯を拾ひ出した時のよろこびを、いつか先生が感激して語られたことを覺えてゐる。

演劇講話のうちには、講演筆記も交つてゐるが、やや體系的に纏められてゐたものはその序列に從つて收載した。この外に"William Archer の"Play Making"に基いた「戯曲作法」の著があるが、之は分割して採録すべき性質のものでないのと、また全部を收めることは本全集の計畫の下では紙幅に於て不可能なので、遺憾ながら割愛するのやむなきに到つたのである。

最後に市川左團次に就いての四文章を收めてゐるが、彼を識ること最も深き先生に俟つて、これは最も勝れた俳優評傳として推さるべきものである。云ふまでもなく先生と彼とは十六七歳の少年時代から友人で、さきには共に雑俳に遊ぶ「雅友」だつたのが、先生が演劇研究に志して以來は「劇友」となり、更に「僚友」として自由劇場の事業を起し、相許す親友として終生交誼をつづけた仲である。——そして先生が左團次のためにこの不朽の評傳を書いたやうに、多摩の墓域には左團次の筆に成る先生の名が、永く碑石に刻まれてゐるのである。

なほ、本卷諸篇の順序は全然發表年月に從つたものではない。これが時日の詳細はすべて第八卷の著作年表に譲ることとした。

昭和六年七月十九日印刷
昭和六年七月二十二日發行

小山内薫全集第五巻

第五回配本

非賣品

著作者　東京市日本橋區通三丁目八番地　小山内薫

發行者　東京市日本橋區通三丁目八番地　和田利彦

印刷者　東京市日本橋區通三丁目八番地　島源四郎

印刷所　東京市小石川區諏訪町五六番地　常磐印刷所

發行所　東京市日本橋區通三丁目八番地　春陽堂　振替東京一六一七　電話日本橋三五一七・六八六四八八一

